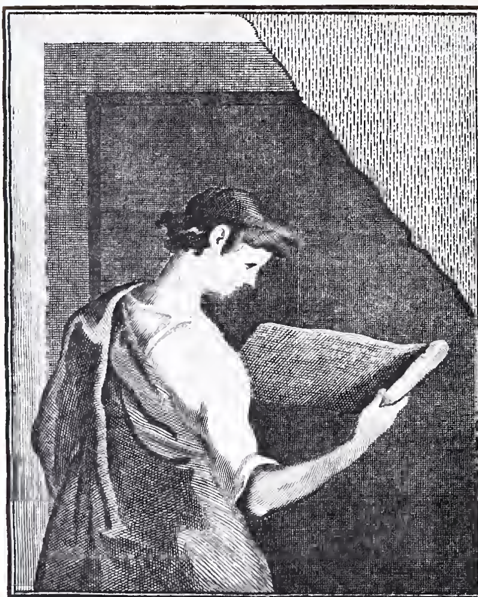










Thomas Augusto Soller

A ARTE PORTUGUEZA

REVISTA MENSAL DE BELLAS-ARTES

PUBLICADA PELO

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE



CONSELHO DE REDACÇÃO

Parte artistica — Thomaz Augusto Soller, architecto; Antonio Soares dos Reis, esculptor; João Marques da Silva Oliveira e Antonio José da Costa, pintores

Parte litteraria — Joaquim de Vasconcellos e Manoel Maria Rodrigues

PLANO DE UM CURSO DE DESENHO GRADUADO E DE MODELAÇÃO

Elaborado pelo Conselho technico

DO

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE

Em conformidade com o art. 16.º do Regulamento Interno

Senhores:

A Commissão por vós nomeada em sessão da Direcção de 15 de dezembro, para elaborar o Programma de um *Curso de Desenho elementar graduado*, [1] vem hoje apresentar-vos o relatorio dos seus trabalhos, concluidos após quatro sessões de demorada discussão, que tiveram logar a 21 de dezembro de 1880, 12, 19 e 26 de Janeiro de 1881.

A Commissão partiu do principio de que que era necessario adoptar um systema de ensino differente do que tem sido seguido até aqui officialmente, cujo *desideratum* será: a emancipação completa de todos os processos de trabalho puramente mechanicos. Isto importa, naturalmente, a condemnação do uso da *regra* e do *compasso* no desenho elementar.

Segundo a nossa opinião é preciso armar a vista do discipulo com a força da percepção necessaria para analysar, por si só, correctamente, o aspecto dos objectos que se apresentam ao seu exame e adestrar a sua mão de modo que ella possa traduzir essa percepção n'uma imagem fiel e caracteristica.

Com isto não negamos, absolutamente, a utilidade dos instrumentos artificiaes, usados no desenho; queremos só retardar a sua applicação até que elles possam ser usados sem prejuizo do *instrumento natural* — a vista — porque só este nos ajuda a descobrir os *caracteres* dos objectos e a regular o uso dos outros, que nos podem dar uma cópia servil, mas nunca uma *imagem*.

«Emquanto a criança não souber vêr correctamente, não pensará, não raciocinará correctamente, não procederá correctamente com relação ao mundo exterior», diz o *Regulamento official inglez* (pag. 5).

Posto isto, restava achar um meio ou um processo que iniciasse o discipulo, seguramente, no uso do *instrumento natural*. Depois de uma demorada analyse e de madura discussão, resolvemos adoptar o systhema de desenho *stigmographico*, tal como se acha applicado no compendio do professor austriaco, o snr. Joseph Grandauer.

Este compendio reune, segundo o nosso parecer, todas as condições necessarias para um solido ensino, em qualquer parte, mórmente no nosso meio social, em que é preciso recomeçar, reconstruir o ensino de uma disciplina desde os seus primeiros fundamentos. O compendio do snr. Grandauer recommenda-se pela abundancia dos problemas, pela graduação rigorosa d'elles, por uma excellente execução, emfim: pelo seu preço economico. Consta de 120 folhas, distribuidas por 12 cadernos em tres escalas: *inferior*, *média* e *superior;* os cadernos são divididos em grupos de 10 folhas. A primeira e segunda escala enche os seis primeiros cadernos, dividindo-os em duas metades eguaes; a terceira occupa os seis restantes; tem pois a primeira escala 30 folhas; a segunda outro tanto e a terceira 60. Preço total: 1 florim e 30 kreutzer ou 750 reis.

Faremos apenas uma rapida caracterisação do compendio, porque já foi miudamente analysado em outro logar. (*Reforma do ensino de desenho*. Porto, 1879, pag. 52-64).

(Continúa).

[1] Em satisfação do art. 16 do *Regulamento*:
«Logo que as circumstancias o permittam será annexado ao *Atelier* um curso de desenho graduado e de modelação, devendo esse curso beneficiar não só o ensino elementar artistico em geral, como em especial o da arte applicada á industria.»

SE ANTES DA INVASÃO ROMANA HAVIA UMA ARTE ENTRE NÓS

O problema, enunciado na epigraphe d'este escripto, foi ha pouco resolvido por alguns archeologos francezes n'um sentido, inteiramente opposto á opinião

que por vezes tenho sustentado [1], o que me obrigou a tomar parte no debate.

Dando algum desenvolvimento á historia d'esta discussão, entendo que não serei desagradavel aos leitores da *Arte Portugueza*.

Tempos depois da visita, que alguns membros do Congresso Antropologico de Lisboa fizeram á Citania, escrevia-me o snr. H. Martin: «Os baixos relevos tão interesssantes da Citania são decididamente menos antigos, do que nós os julgaramos. E' com as antiguidades escandinavas que elles teem relações e ha motivos para os attribuir aos Wisigodos e aos Suevos. Os Godos e diversas outras tribus escandinavas adoptaram symbolos muito mesclados, já dos Orientaes, já dos Celtas.»

Segundo se deprehende d'um artigo, *La Citania de Briteiros*, publicado mais tarde na *Revue Archeologique* (setembro de 1881), o snr. H. Martin na sua carta não exprimia propriamente a sua opinião pessoal, mas a de alguns sabios francezes, cujo nome eu ignoro, devendo sómente acreditar que entre elles se distinguem os directores d'aquelle excellente jornal, os quaes, não é inutil dizel-o, conhecem os nossos baixos relevos apenas por photographias.

Eu pedi licença para discordar d'uma decisão, que contrariava tão formalmente o meu modo de ver, e expuz algumas objecções, que o snr. H. Martin teve a bondade de reproduzir no artigo a que acima alludi.

Vou resumir as objecções principaes.

Primeira. Na Citania, d'envolta com restos d'uma portada, ornamentada no estylo que se diz germanico, appareceu uma padeeira que fazia parte da mesma portada, e onde se lê o nome de CAMAL. Uma outra padeeira, muito similhante a esta, contem o nome de CORONERVS, filho de Camal, e as letras d'esta inscripção, que são muito caracteristicas, remontam, segundo os mestres, ao primeiro seculo da nossa éra. Aqui teriamos então que na Citania existiu uma arte importada pelos Germanos, quatro seculos antes da entrada dos Germanos na Hispanha — o que não póde ser.

A esta objecção replicava a direcção da *Revue Archeologique* com a nota seguinte: «Os caracteres das inscripções (fig. 2 e 3) [2] são indubitavelmente caracteres romanos; mas o snr. Sarmento com certeza está em erro, attribuindo-os ao primeiro seculo da nossa éra. Seria isso, em todo o caso, um facto inteiramente particular a Portugal. Se elles são do primeiro seculo não condizem nada com as bellas fórmas d'esta epocha.»

A' opinião respeitavel dos directores da *Revue Archeologique* eu vou oppôr a opinião não menos respeitavel d'um sabio, que, alem de gozar da reputação d'um dos primeiros, senão do primeiro epigraphista da Europa, tem a vantagem de conhecer *de vista* não só os monumentos da Citania e de Sabroso, mas os d'uma grande parte da Hispanha.

Aqui está o que se dignou responder o snr. E. Hübner á consulta, que lhe fiz sobre o ponto em litigio:

«Fixar a data d'uma inscripção unicamente pelo caracter paleographico das suas letras é uma questão longa e difficil. Antes de nada, ha que attender aos logares, onde as inscripções são achadas. Se letras, como as de Camalus Coroneri apparecessem, por exemplo, sobre uma lapide de procedencia italiana ou franceza (em Lyon, Narbonna, etc.), poderia decidir-se com sobeja confiança que a fórma das letras um pouco compridas e esguias, que a ligadura do N e do E, emfim que o caracter em tudo rude da escripta era diverso da boa escripta da epocha d'Augusto. Mas na Lusitania, e mesmo em toda a Hispanha, é inteiramente differente. Aqui as inscripções da epocha d'Augusto são muito raras, quasi tão raras como as da epocha republicana, das quaes se conta um muito pequeno numero, achadas exclusivamente na costa oriental da peninsula e no valle do Betis. Sobre isto tenho eu feito um estudo especial. As dos sitios orientaes e meridionaes da Hispanha são, com pequena differença, do mesmo genero que as suas contemporaneas do meio dia da França; mas as do norte e do occidente estão n'um caso muito outro. Ahi, por toda a parte, os caracteres conservam um certo cunho barbaro, que só mais tarde se amoldou ás formas usuaes do imperio.

«Quiz-me sempre parecer, attenta a impressão geral que me deixou a civilisação d'estas regiões, que depois da conquista dos Romanos houve da parte d'esta gente, Astures, Gallegos e Lusitanos, um exforço tal qual, provavelmente forçado, para se assimilar aos costumes dos conquistadores, mas que por fim de contas a romanisação, por assim dizer, nunca poude vingar bem; não é preciso ir muito abaixo da superficie para logo descobrir a barbarie antiga. Depois, não é só á paleographia que havemos de pedir subsidios; temos de levar em conta a raridade mesmo das inscripções e sobretudo a sua extrema concisão.

«Nem um só *Dis Manibus;* nem uma das formulas, por toda a parte vulgares, *hic situs est* etc.; nenhumas indicações sobre a vida do defuncto ou do glorificado, sobre a sua posição civil; emfim um estylo inteiramente á parte, fora da influencia das leis e dos usos romanos. Em vista d'isto, eu tenho dicto para mim, que, se pouco depois da conquista os habitantes se tivessem submettido áquelles usos e leis, as suas inscripções haviam de seguir as regras geraes da epigraphia romana. Provas d'esta submissão não faltam de todo, é facto; são porém muito restrictas. E, a meu ver, tudo o que tem o cunho indigena deve ser considerado como anterior áquellas influencias e por consequencia como pertencendo, pouco mais ou menos, á epocha d'Augusto. Eu digo pouco mais ou menos, porque ninguem está no caso de precisar o tempo que durou a lucta entre a barbarie indigena e a civilisação extrangeira. Se v. quizer collocar o seu amigo Camalo e toda a familia d'elle, antes na epocha de Tiberio ou de Claudio, que na d'Augusto, não serei eu quem me opponha. Poderemos mesmo dizer que a fabricação das vazilhas com as marcas *Arg*-us ou *Airg*-us *Camalus* é possivel que durasse até o fim do primeiro seculo; mas d'ahi por deante eu nem sequer accredito que houvesse na Citania, em Sabroso e em Santa Iria, um numero d'habitantes d'importancia mesmo relativa. E'

---

[1] Principalmente no *Occidente* (II, 157-8). Especifico este jornal, porque o leitor que queira conhecer de perto a arte, de que se trata n'este trabalho, encontrará alli alguns *specimens* d'ella. Vid. tambem *Renascença*, pag. 44-5.

[2] A inscripção da padeeira *Camali* e da padeeira *Coroneri Camalia domus*, de que a *Revue Archeologique*, dá as gravuras.

pois a impressão d'um complexo de factos, tanto positivos, como negativos, que me levou a acceitar com plena confiança a data que v. attribuiu aos monumentos epigraphicos da Citania. Mas esta data, a meu juizo, acaba de ser inteiramente confirmada pelo exame paleographico. Eu nunca vi na Hispanha, em inscripções do segundo seculo, um M tão escachado e tão massúdo, como os que se encontram em *Camali* e em *Domi* [1]; o E de *Coroneri* conserva a antiga egualdade das tres linhas transversaes; os R R teem o apendice quasi inteiramente direito e a todas as letras faltam os *apicas*, os angulos pontudos no cimo e na base dos traços e emfim todo o aspecto elegante e perfeito da escripta epigraphica romana, a partir do segundo seculo. Não repetirei aqui que os ornatos architectonicos da Citania e de Sabroso teem para mim, como para v., o caracter inteiramente primitivo, celtico, ou, melhor, luzitano, sobretudo indigena (v. sabe que eu sou um partidario convicto das civilisações indigenas, e que, em cousas d'estas, desconfio de toda a importação que não tenha a seu favor provas decisivas). Seja porem qual fôr a sua origem, não foram com certeza os Alanos ou os Suevos do v seculo quem construiu as paredes, os envasamentos e menos ainda as cabanas da Citania — elles que não deixaram na Hispanha um só monumento architectonico, a não ser algumas pequenas basilicas.»

D'estas reflexões, a tantos respeitos instructivas, resulta que no entender do snr. E. Hübner, se dá com a inscripção *Coronero* um dos casos, previstos pelos directores da *Revue Archeologique:* as letras d'esta inscripção, sendo do primeiro seculo, sem condizerem com as bellas formas da epocha d'Augusto, se não constituem um facto particular a Portugal, constituem um facto applicavel a Portugal, o que para o nosso ponto vale o mesmo.

Escusado é accrescentar que, se os sabios francezes, aos quaes, com a devida auctorisação, communiquei a carta do insigne epigraphista de Berlim, assentirem á doutrina que n'ella se estabelece, como penso que succederá, a hypothese da procedencia germanica dos nossos baixos relevos fica completamente morta.

Em todo o caso vou dar conta d'uma segunda objecção, que o snr. H. Martin egualmente reproduziu no seu artigo, e faço-o sobre tudo, porque ella offereceu ensejo ao sabio archeologo para me oppôr nova replica, bem que em terreno muito diverso do dos seus collegas.

Segunda objecção.

Em Sabroso, onde se encontram baixos relevos identicos aos da Citania, não se descobre o minimo vestigio d'influencia romana, um só fragmento d'objectos d'industria romana, e pelo contrario são abundantes os objectos d'industria pre-romana, especialmente fragmentos de ceramica, chamada celtica [1]. Admittir que Sabroso foi habitado durante a dominação germanica, sendo d'então que datam os baixos relevos d'estylo germanico, é uma hypothese inacceitavel, pois que se não póde accreditar que os seus habitantes, quer germanos, quer indigenas germanisados, apenas nos deixassem reliquias da sua architectura e nenhum objecto mais, um só fragmento de qualquer objecto d'industria, dominante nos seus tempos.

(*Continúa*).

Guimarães. F. Martins Sarmento.

---

1 O snr. E. Hübner allude á inscripção, ultimamente encontrada na Citania, e que teve occasião d'examinar quando no verão passado visitou aquellas ruinas. Eis o seu *fac-simile*, pouco mais ou menos:

Na segunda linha ha um nome muito apagado, que o snr. Hübner entendeu ser CATVRO.

1 Sobre o caracter archaico dos achados do Sabroso póde vêr-se *Renascença*, pag. 118-25.

DESENHOS

COBERTURA METALICA DO PATEO DO EDIFICIO DA ASSOCIAÇÃO COMMERCIAL DO PORTO. — Projecto, em execução, de Thomaz Soller

A *Arte Portugueza* publica hoje o projecto da cobertura metalica do pateo do palacio da Associação Commercial do Porto, obra planeada pelo architecto o snr. Thomaz Augusto Soller, actual director dos trabalhos d'aquelle edificio.

Essa cobertura, cujo assentamento se acha já bastante adiantado, deve ficar concluido dentro de poucos mezes, e d'ella vamos fazer uma rapida descripção, servindo-nos para isso da memoria elaborada pelo respectivo architecto e apresentada previamente á direcção d'aquella associação.

Em consequencia do peso especifico da cobertura e do impulso dos maximos ventos, o architecto julgou prudente aliviar as paredes de toda essa carga, fazendo-a por isso sustentar em columnas de ferro fundido as quaes exercem ao mesmo tempo as funcções de conductoras das aguas pluviaes recebidas na superficie exterior da cobertura.

A armação é de ferro fundido e laminado, sustentando-a vinte e quatro columnas dispostas em volta do pateo, á distancia de $0^m,40$ das paredes e tendo $15^m,85$ de comprido; são ligadas ás paredes na altura da cornija do primeiro andar por meio de uma placa intercalada entre as columnas sobrepostas e a qual penetra no interior dos capiteis pela parte superior. Essa placa é fixada por meio de um gato cravado no interior das paredes, ao nivel da parte superior da cornija, ficando portanto occulta por ella.

As columnas são fixadas na base de um modo identico pela parte interior, e de forma a não ser vista a sua ligação pela parte exterior.

Na parte superior das paredes assenta um freixal composto de duas fortes cantoneiras collocadas em volta do pateo e unidas por chapas e cantoneiras transversaes aos capiteis das columnas, sendo ligadas intermediariamente entre si por um encruzamento de barras de ferro. N'este freixal assentam os pés de

vinte e quatro arcos em quarto de circulo, collocados na direcção de cada columna, tendo todos as mesmas dimensões e sendo calculados para supportar nas suas extremidades livres a carga total da estructura metalica, assim como a sobre carga dos maximos ventos, tudo avaliado em 80:000 kilogrammas. Estes arcos são formados por cantoneiras com montantes e uma chapa d'alma, recortada, para ornamentação. As extremidades livres dos arcos são apoiadas sobre uma viga de chapa lisa de 1,^{m} 25 de altura. Sendo esta ligação destinada a suprimir o esforço, os consolos são reforçados por meio de contrafortes, ficando o console de chapa interior encoberto por uma outra de ferro fundido em misulas.

Os intervallos dos consoles são destinados a representar em pintura differentes ornamentos.

Sobre a parte superior da viga é collocada uma chapa horisontal de 0,^{m}65 de largura para combater o esforço lateral e ao mesmo tempo receber uma cornija ornamentada, de ferro fundido, encobrindo as extremidapes inferiores das asnas. Estas são feitas de cantoneira e barras de ferro chato em fórma de cruz de S. André, sendo a sua altura média 0,30 — 35 em baixo e 25 em cima — convergindo no centro a um arco solido de viga, servindo de apoio ao lanternim e collocado de forma a suportar a pressão total da estructura. As asnas são ligadas entre si por seis ordens de madres construidas com vigas de 0^{m},12 sobre as quaes se apoiam os ferros destinados a receber os vidros. A parte inferior das asnas formam no exterior uma parede vertical com um painel de ferro fundido aberto para a ventilação.

Consoles exteriores, ligadas ás asnas, formam o prolongamento da cobertura e impedem que as aguas pluviaes entrem no edificio. A base do lanternim tem uma ornamentação analoga para facilitar a ventilação.

Uma grande peça destinada a illuminar o pateo completa a ornamentação, ligando ao mesmo tempo o conjuncto das asnas semi-circulares do lanternim.

As asnas rigidas assentes sobre a viga fixada nos arcos da base somente pelo seu peso, não exerce esforço lateral de especie alguma sobre as paredes e a forma poligonal da estructura, a ligação das madres, a viga de base e o freixal dos mesmos, destroem absolutamente qualquer esforço que ainda possa existir.

A estructura d'esta cobertura é baseada nos respectivos calculos de resistencia dividida pelos arcos em quarto de circulo, pernas d'asnas, madres, ferros para receber vidros, esforço lateral das asnas e columnas.

O pezo de todo o ferro forjado e fundido applicado n'esta armação é de: peças fundidas 54:644 killos, peças forjadas 49:182. Total 103:826 killos.

As dimensões são: comprimento e largura do vão coberto, 25^{m},0; distancia média de eixo a eixo das columnas, como indica a planta, 3^{m},60; altura da base do capitel, 15^{m},85; distancia das columnas ao eixo da face interior das pilastras de granito que guarnecem o atrio, 0^{m},40; altura da cornija á parte superior da lanterna, 12^{m},00; largura do lanternim 4^{m},00; parte da armação destinada a ser coberta de vidro 17^{m},70 em comprimento e largura; altura no eixo ao nivel da parte inferior do lanternim, 4^{m},30.

A construcção foi adjudicada em concurso, á fabrica dos snrs. João Burnay & C.ª, de Lisboa, pelo preço de 17:000$000 reis e representa ella, no seu genero, a obra mais importante que se tem feito em officinas portuguezas até hoje.

A decoração em pintura d'esta cobertura será em estylo Pompeiano. Na parte superior da cornija levará as armas de todos os paizes commerciaes e nos quatro angulos da parte envidraçada serão representadas em figuras decorativas as quatro partes do mundo. A parte restante da cupula deve ser decorada com diversos ornatos a côres.

O vidro a empregar será branco fosco, com ramuras em losango.

BEM ME QUERES, MAL ME QUERES. — Estatua em marmore, de Simões d'Almeida

Esta obra de arte, executada em Roma em 1871 pelo snr. José Simões d'Almeida, actual professor de dezenho da Academia de Bellas Artes de Lisboa, e propriedade do mesmo estabelecimento, é a ultima prova enviada pelo referido artista como pensionario do Estado, no estrangeiro.

O assumpto, como claramente se vê do titulo, é essa graciosa lenda tão conhecida de todos nós. A flôr, como que representa um oraculo que a donzella consulta, despregando uma a uma as petalas em que se encerra a mysteriosa revelação dos seus candidos amores.

Esta estatua, cuja copia damos segundo um dezenho do snr. Soares dos Reis, figurou em uma das exposições da Sociedade Promotora e na de Madrid de 1881.

A SEARA—Quadro de Silva Porto

Este quadro, propriedade da Academia Portuense de Bellas Artes, é tambem uma das obras da ultima remessa do actual professor de paizagem, da Academia de Bellas Artes de Lisboa, o snr. Antonio Carvalho da Silva Porto, quando pensionario do Estado no estrangeiro para o estudo de paizagem.

Representa uma seara dos arredores de Pariz e foi pintada em 1879. Mede 1^{m},50 por 70.

Esteve patente nas exposições: da Sociedade Promotora das Bellas Artes, de Lisboa, em 1880; na de Madrid, de 1881; e ultimamente na trienal da Academia Portuense.

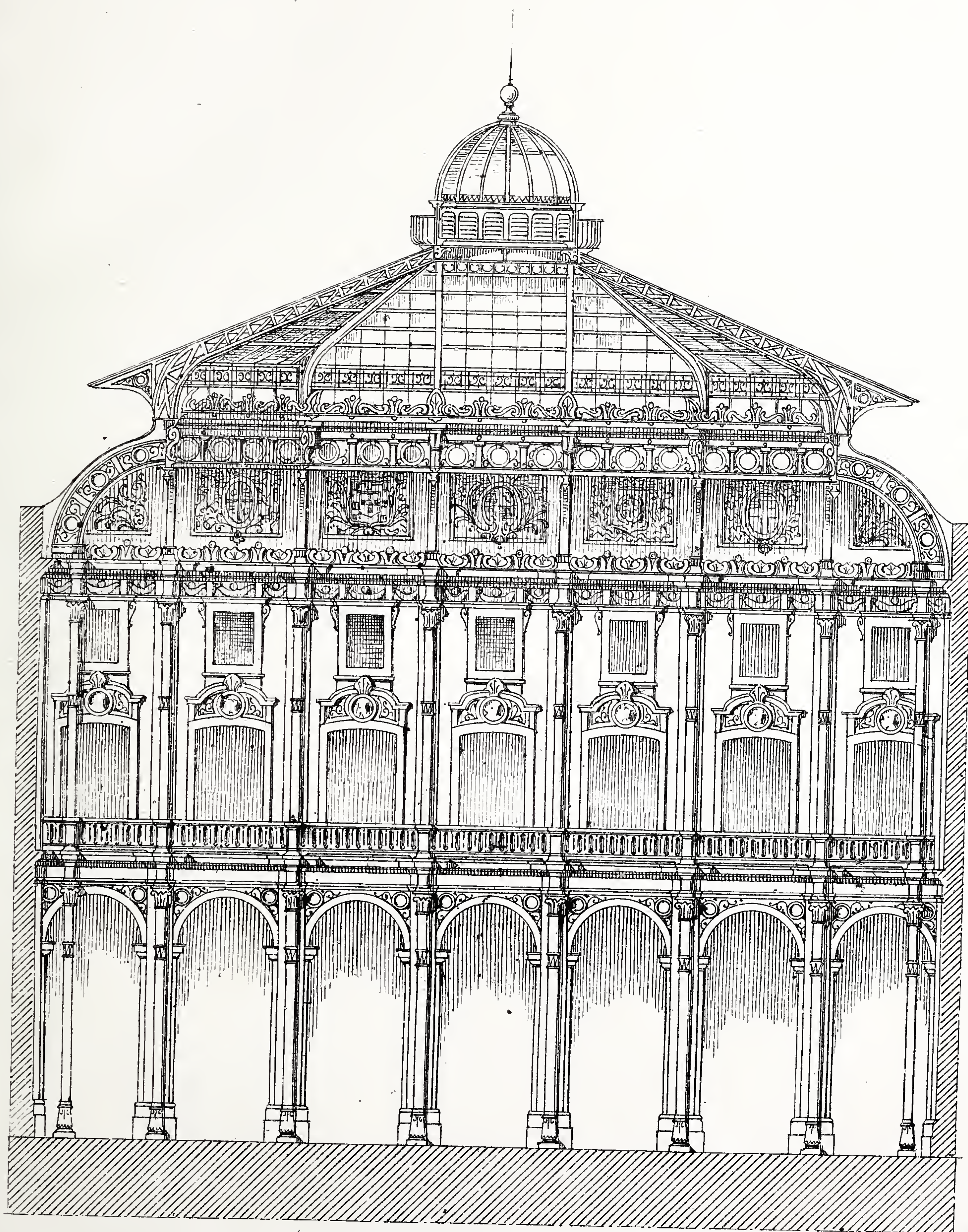
O dezenho que publicamos, é do snr. Marques de Oliveira.

CEPHALO E PROCRIS.—Quadro de Marques de Oliveira

É igualmente a ultima remessa enviada pelo snr. João Marques da Silva Oliveira, na qualidade de pensionario do Estado, no estrangeiro, para o estudo de pintura historica.

O quadro do snr. Marques de Oliveira pertence tambem á Academia Portuense de Bellas Artes, de que foi alumno e de que hoje é professor interino, na cadeira de dezenho.

Foi pintado em Pariz em 1879 e mede 2^{m},20 por 1,^{m}60.



COBERTURA METALLICA NO EDIFICIO DA

BOLSA DO PORTO



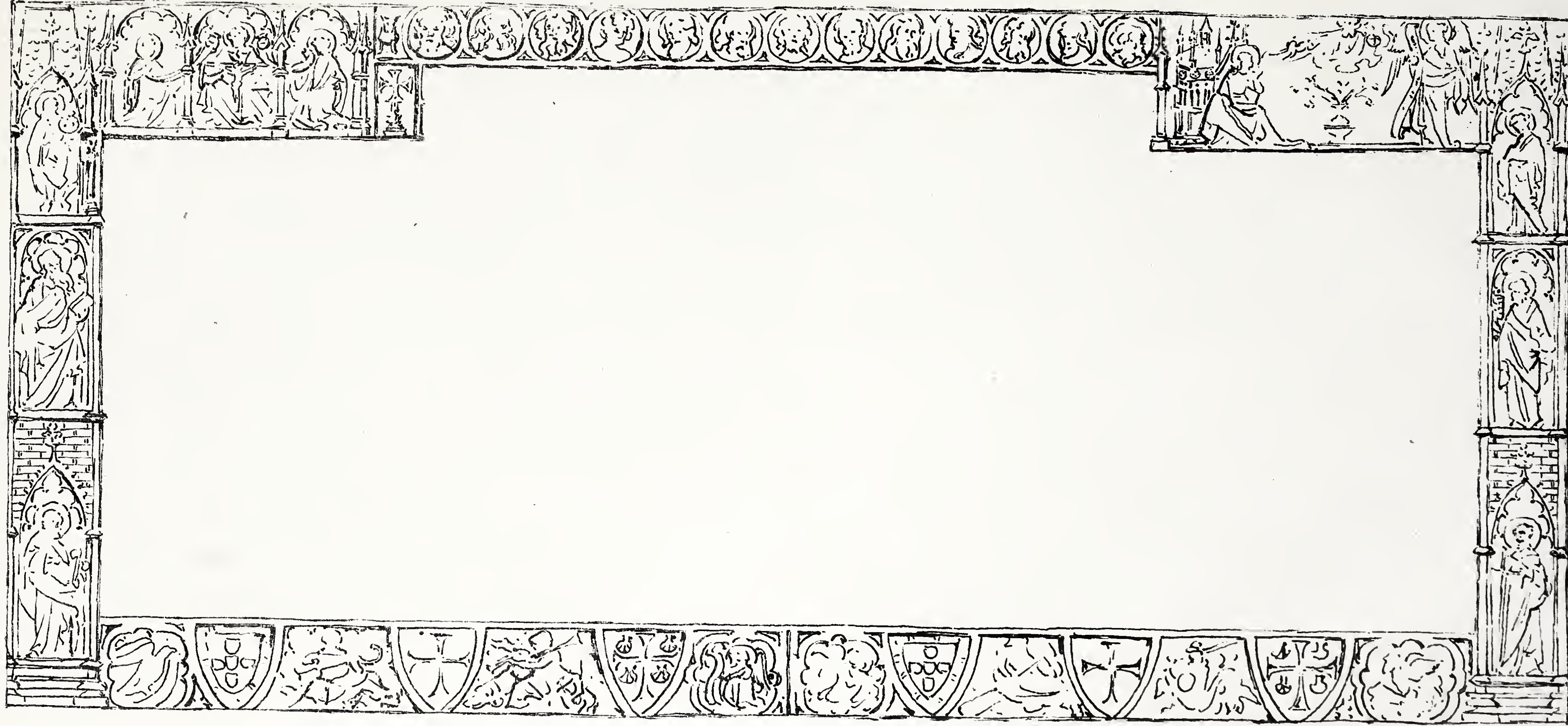
BEM ME QUERES, MAL ME QUERES

Estatua de Simões d'Almeida — Desenho de Soares dos Reis



A SEÁRA, quadro de Silva Porto — DESENHO DE MARQUES D'OLIVEIRA

CEPHALO E PROCRIS, quadro de Marques d'Oliveira — DESENHO DO AUCTOR



A LAPIDE DE BRONZE DE LEÇA DO BALIO — DESENHO DE SOARES DOS REIS

O assumpto da composição resume-se na seguinte passagem de Ovidio:

Chephalo partindo um dia para a caça foi occultamente seguido por sua esposa Procris. Cephalo ouviu ruido na folhagem e julgando que alli estivesse alguma fera, arremessou o venabulo n'aquella direcção, matando involuntariamente a esposa.

O quadro de que se trata exhibiu-se nas Exposições da Sociedade Promotora, de Lisboa, em 1880, na de Madrid em 1881, e ultimamente na trienal do Porto.

O dezenho que publicamos, é do proprio author.

Manoel M. Rodrigues.

A LAPIDE DE BRONZE DE LEÇA DO BALIO

Os desenhos que publicamos, e cuja fidelidade e exactidão caracteristica podemos garantir, dão uma ideia clara do importante monumento do venerando mosteiro. São muito raras as obras d'esta natureza, que possuimos no paiz. Conhecemos além d'este exemplar só mais dous em Evora, na egreja dos conegos seculares de S. João Evangelista, de que logo fallaremos. Um terceiro specimen foi retirado em 1867 da egreja pela familia Cadaval, padroeira.

Tanto na Allemanha como em França são vulgares. O notavel antiquario M. J. Weal de Bruges chegou a reunir uma collecção de mais de 1500 decalcos de lapides allemãs, na maior parte. A cidade hanseatica de Lübeck, e nos Paizes Baixos a cidade de Bruges foram os principaes centros de produção d'este genero de trabalhos, que se exportavam para toda a parte. Em França foram a Champagne e a Isle de France as terras que mais se distinguiram n'esta industria. A cidade de Chalons sur Marne p. ex. tem dentro de seus muros centenas de lapides de bronze *(plaque tumulaire*, em inglez *monumental brass, lapis funeralis auricalcius)*. A mais antiga que se conhece, existe na Allemanha, na egreja de Santo André na cidade de Verden, com a data 1230. Em Inglaterra apparecem exemplares curiosos em que o metal recortado, figurando o desenho, está embutido na pedra; o nome que ali se encontra nos documentos inglezes *(cullenplattes*, isto é *Cöllen-platten)* indica a procedencia allemã, de Colonia, cidade que possuia o exemplar mais admiravel conhecido. Tinha quatro metros de comprimento sobre tres de largo; foi destruido, mas ha d'elle decalcos. Outros ha em que os traços da gravura estão cheios de uma resina vegetal com polychromia, imitando o esmalte.

O systema de ornamentação das lapides varia pouco, mas a caracterisação das figuras é feita com grande arte, em poucos traços; as roupas, tratadas em estylo largo, fornecem bons elementos para o estudo dos costumes. A figura do fallecido está geralmente mettida dentro de um encaixe architectonico, uma especie de nicho de estylo gothico que termina em um pinaculo triangular com flor crucial; por debaixo um baldachino que parece cobrir a cabeça do defunto, armado de todas as peças e com os pés apoiados sobre um leão, symbolo da força, ou sobre um cão, symbolo da fidelidade. Na borda da lapide corre a inscripção tumular com o nome, estado e edade do fallecido. Estão n'este caso quatro lapides de cavalleiros armados e suas damas na egreja já citada de Evora; estas lapides são porém de pedra, com as figuras gravadas a cinzel, mas todos os quatro desenhos são evidentemente copiados do padrão, ou typo commum das lapides usuaes de bronze, que acima descrevemos. Um par não possue inscripção, mas no outro dá-se o facto contrario; pertencem todas as quatro a individuos da familia Mello e suas esposas. As duas lapides de bronze não estão na egreja, mas sim na capella de Nossa Senhora do Rosario e são de dimensões deseguaes. Uma d'ellas cobre os restos de Ruy de Souza, senhor de Sagres e Beringel, fallecido a 2 de Maio de 1498, em Toledo (a lapide diz por engano 1476). Jaz ao lado de sua segunda mulher D. Branca de Vilhena. A figura da dama está dentro de um nicho gothico, como o que acabamos de descrever. E' uma gravura primorosa, com inscripção gothica na borda da chapa. A lapide do marido está toda coberta de uma elegantissima laçaria, composta de elementos vegetaes, sem figura alguma; na orla tem uma longa inscripção gothica, que não reproduzimos por falta de espaço. Podemos comparar estes trabalhos aos mais perfeitos que temos visto em Allemanha e França. Infelizmente, não podemos garantir que sejam nacionaes. As inscripções em portuguez não são prova bastante para isso.

Ruy de Souza, depois de fazer grande figura em Africa, durante os reinados de D. Affonso v, D. João ii e D. Manoel, andou longos annos por fóra do reino, em Inglaterra, Hespanha, etc., occupado em importantes negocios diplomaticos. E' provavel que trouxesse comsigo as lapides, depois de alguma d'essas missões. O erro na data do fallecimento faz presumir que a lapide foi executada em vida do fallecido; é talvez a data da factura da obra; um facto identico deu-se com a data da sepultura de Damião de Goes, em Alemquer.

Voltando á lapide de Leça do Balio, notamos em primeiro logar que ella differe do typo commum. Figura um quadro que tem dentro uma inscripção em lettra gothica do seculo xiv. A larga moldura do quadro é que dá importancia á lamina.

O motivo da parte inferior compõe-se de escudos heraldicos e figuras phantasticas, montando animaes não menos phantasticos e tocando varios instrumentos. Explicar o symbolismo, caracterisar as figuras, isso daria assumpto para outro artigo. Sobre os instrumentos temos concluido um estudo especial em que os comparamos com os que se acham retratados em outros monumentos, sarcophagos, codices, etc., do seculo xiv e xv, dispersos pelo paiz. Do lado direito e esquerdo do quadro estão varios evangelistas, (a que se referem alguns dos symbolos da base) e outros santos. Na parte superior vemos do lado esquerdo o Padre Eterno com o Christo crucificado sobre os joelhos, que dous anjos em adoração perfumam com thuribulos. Do lado direito, em correspondencia, a *Annunciação* n'uma forma muito rara na iconographia da Virgem: o menino Jesus voando sobre um raio, que parte da bocca do Padre eterno para o collo de Nossa Senhora. Os nichos em que estão collocados os santos, o throno do Padre eterno á esquerda e o da virgem á direita, tudo revela a architectura do estylo gothico primario. A lapide tem uma longa inscripção, cujos

caracteres concordam com outros de uma lapide de pedra da interessantissima capella da familia de Balsemão, perto de Lamego. Não a publicamos aqui por falta de espaço; póde lêr-se por extenso (mas com algumas variantes orthographicas) na *Memoria historica da antiguidade do mosteiro de Leça* pelo Abbade Velho de Barboza, pag. 57-58. A lapide não é tumular; foi posta alli como *memoria*, porque o corpo do Prior Dom Frei Estevão Vasques Pimentel está enterrado no chão da capella, em campa raza. A inscripção recorda as virtudes do fallecido, os seus titulos, as suas longas peregrinações e a fundação do mosteiro. A lapide é provavelmente trabalho francez. O Prior andou muito por França, no tempo de D. Diniz, como embaixador junto do papa, que então residia em Avignon. A fórma em que o artista desenhou a Annunciação e que é rara, como dissemos, apparece ainda assim com mais frequencia em illuminuras francezas do seculo XIV, e ainda n'uma pintura em taboa do seculo XVI no sul da França, em Aix na Provence, região a que pertence tambem a celebre cidade de Avignon.

Esqueciamos de dizer que o Abbade Barboza descobriu ainda ha cerca de trinta annos claros vestigios de douramento da lapide. Teria ella polychromia, ou incrustações de *mastica*, de resina vegetal, que lhe dariam então o bellissimo aspecto de uma lapide esmaltada?

O nosso digno consocio sr. Soares dos Reis tirou um bom modelo em gesso d'esta lapide, que esteve exposto na 1.ª Exposição d'esta sociedade. E' esta a primeira publicação que se faz de tão curiosa reliquia.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

LIVRO SEGUNDO

PROLOGO

Principiamos hoje a publicação da parte mais interessante de um manuscripto inedito do nosso notavel illuminador do seculo XVI. Em outro logar descrevemos miudamente este e todos os mais manuscriptos do auctor, *Archeologia artistica*, fasc. VI, que temos estudado ha bastantes annos para uma edição completa, começada em 1879.

Os *Quatro Dialogos* em Roma, que agora vamos publicar, extrahidos do Livro II, podem dizer-se ineditos; nunca foram impressos em portuguez; ha d'elles apenas um fragmento traduzido em francez e publicado pelo Conde de Raczynski em 1846. Esta traducção, assim como a traducção de outros fragmentos do mesmo auctor, é infiel em muitos pontos, muito incompleta, e não poucas vezes contraria ao sentido do texto. Já provamos tudo isto (op. cit.). O texto completo do presente manuscripto sahirá até meado do proximo anno, com um estudo sobre a vida e obras de Francisco de Hollanda. Os desenhos de Italia, a que o artista se refere, salvaram-se, felizmente, e estão guardados n'um codice grande da Bibliotheca do Escurial. Já os descrevemos em outro logar (op. cit.; vid. tambem a revista *A' Volta do Mundo*, vol. I, pag. 271-273). Estamos em negociações com uma casa importante do estrangeiro para a publicação integral d'essas reliquias artisticas (mais de 100 desenhos), ficando assim completa a edição de todas as obras de Hollanda, que nos restam. (Sobre as perdidas, v. *op. cit.*).

Dissolvemos as abreviaturas e regularisámos a pontuação, respeitando em tudo o mais as particularidades caracteristicas do texto, *italianismos*, *hispanismos*, etymologias populares etc. Cortamos, por falta d'espaço, os commentarios sobre theoria e philosophia da arte que o texto provoca, a cada passo, limitando-nos a illustrar apenas um ou outro facto historico. A nossa edição critica satisfará essas condições.

Os *Quatro Dialogos* serão publicados sem interrupção, em numeros seguidos.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

Se me Deos desse a escolher livremente entre todas as graças que repartiu com os mortaes, qual mais queria ter ou alcançar, nenhuma outra lhe pederia depois da fé senão o alto entendimento de pintar illustremente, nem por ventura n'esta quereria ser outro homem senão este que sou. De que muitas graças dou eu ao immortal e soberano Deos por me n'este grande e confuso mundo dar alguma pequena de luz nos desejos da altissima pintura, pola qual, a nenhum outro dote em mais honor e reverencia tenho polo seu grande merecer.

Mas de uma cousa he infamada Spanha e Portugal, e esta he que em Spanha, nem em Portugal, não conhecem a pintura, nem fazem boa pintura, nem tem seu honor a pintura; e vindo eu de Italia ha pouco tempo trazendo os olhos cheos da altura do seu merecimento e os ouvidos dos seus louvores; conhecendo n'esta minha patria a grande deferença com que esta nobre sciencia he tractada, determinei me bem como fez Cesar ao passar do rio Rubicon, o qual era mui vedado com armas aos romãos, assi eu (se me he licito comparar, sendo pequeno, com homem tamanho senhor) me ponho como verdadeiro cavalleiro e defensor da alta princeza pintura, offrecido a todo o risco por defender o seu nome, com minhas poucas armas e possibilidade. Posto que tendo eu o favor de V. Alteza, muito alto e serenissimo Rei e Senhor, tão entendido em todas as cousas nobres e sciencias, não farei muito em vencer tudo, inda que tão poucos são os contrairos que me não era tanta ajuda necessaria. Porém porque cuidam alguns que eu me despreso de ser pintor, não tendo eu outra môr presumpção nem honra (despois de ser christão) que os desejos de o ser, eu entendo de mostrar n'este segundo livro quão honrada e nobre cousa he ser pintor e quão deficel e de quanto serve e val a illustre e mui necessaria sciencia da pintura na republica, no tempo da paz e no da guerra e os preços e valia d'ella n'outras provincias, por maneira de um dialogo.

(Continúa)

CHRONICA

Chamamos a attenção dos leitores para a Explicação contida na capa do presente numero.

—Na sua sessão de 17 de dezembro ultimo, a Direcção do Centro Artistico Portuense resolveu promover em setembro do corrente anno, a segunda exposição annual de bellas-artes, cujo programma se publicará opportunamente.

A' exposição referida serão admittidos os trabalhos de artistas nacionaes e estrangeiros.

A secção de arte applicada á industria será unicamente representada este anno por estampas.

—Deve ser publicado em breve, no *Diario do Governo* o programma do concurso para provimento da cadeira de desenho da Academia Portuense de Bellas-Artes, vaga pela aposentação concedida ao digno secretario da mesma Academia, o snr. Thadeu Maria d'Almeida Furtado.

A cadeira de que se trata está sendo interinamente regida pelo academico de merito e nosso consocio, o snr. João Marques da Silva Oliveira.

—No mez passado abriu-se em uma das salas da Sociedade de Geographia, de Lisboa, uma exposição de pinturas de alguns moços que na capital professam ou se dedicam ao estudo das bellas-artes.

O numero de quadros exhibidos é de 73, sendo os seus auctores os snrs. Christiano da Silva, Gyrão, Malhôa, Martins, Pinto, Ramalho Junior, Silva Porto, Vaz e Vieira.

D'essa exposição foi publicado pelo snr. Alberto d'Oliveira um catalogo illustrado com 24 reproducções, por meio da gravura chimica, de desenhos originaes dos auctores de varios quadros expostos.

Celebramos, com o maior jubilo, mais esta tentativa efficaz para o desenvolvimento do bom gosto. E' com estes certamens que se incita o estudo dos artistas e se move o apreço publico pelas bellas-artes.

—O pensionado do Estado no estrangeiro, e laureado alumno da Academia Portuense de Bellas-Artes, o snr. Henrique Pouzão, acaba de obter mais uma medalha no concurso de desenho pelo antigo, effectuado na Escola de Bellas-Artes, de Paris, no mez de novembro ultimo.

Felicitamos, pelos seus progressos, aquelle nosso amigo e consocio.

—Foi ultimamente vendido no palacio Drouot, de Paris, o quadro de Rubens «Os milagres de S. Bento», proveniente da herança Tencé, de Lille. O quadro foi adquirido pelo rei dos Belgas, que já possuia uma copia d'essa obra prima, feita por Eugenio Delacroix, por 170:000 francos, ou 30:600$000 réis da nossa moeda.

As folhas francezas lamentam que a tela referida, de um caracter muito particular e que recorda, como factura, a *Kermesse*, existente no Louvre, não fosse comprada pelo governo francez, que ainda assim chegou a fazer uma offerta, mas não superior á quantia por que o quadro foi vendido, o qual o rei dos Belgas estava resolvido a adquirir por todo o preço.

—No leilão effectuado em Paris, em que se vendeu o quadro de Rubens, «Milagres de S. Bento», foram igualmente arrematados mais os seguintes quadros, pertencentes á collecção de pinturas antigas do snr. Tencé, de Lille.

Batedor e seus cães, por J. Jordaens, foi vendido do muzeu de Lille por 1:998$000; *Vista da planicie de Harlem*, de Van der Meer, vendido por 720$000; *A entrada da floresta*, de P. Potter, por 1:562$400; *Os dansarinos*, de David Teniers, por 1:260$000; uma paysagem, do mesmo, por 1:116$000; uma paysagem, effeito de neve, de P. Wouwerman, por 419$000; *Festa rustica*, de Dusart, por 500$200; *O Moinho*, quadro no genero de Hobbema, por 120$000; *Flores em um vaso*, de Mario di Fiori, por 255$600; *Interior de Egreja*, de Peter Neefs, por 234$000 reis.

—A snr.ª Esther Leclère, em nome de seu finado irmão Achilles Leclère, membro da Academia de Bellas-Artes, fundou um premio annual do valor de 180$000 reis, destinado ao auctor do melhor projecto de architectura, sobre um assumpto posto a concurso pela Academia. O assumpto d'este anno é: um hypodromo e suas dependencias. São só admittidos artistas francezes que não excedam a 30 annos de idade.

—A cidade de Lille, que realisou no verão passado uma brilhante exposição de bellas-artes, organisa uma exposição internacional da arte industrial, que deverá abrir-se no dia 15 de março de 1882, no Palacio Rameau.

—Na Academia de Bellas-Artes, de Paris, principiou ultimamente a discussão de diversas propostas relativas ás modificações que se pretendem introduzir na Academia Franceza, em Roma.

Essas modificações versam sobre o regulamento interno da Villa Medicis, visto os inconvenientes que se lhe reconheceram.

Pretende-se tornar mais efficaz a auctoridade do director da escola, permittindo-se-lhe a sua intervensão dentro de certos limites na escolha dos assumptos das obras d'arte, que os pensionistas téem de remetter annualmente para a Escola de Bellas-Artes, de Paris.

—A Academia portuense de Bellas-Artes vae tratar de assumptos referentes ao mesmo estabelecimento, para o que se acha organisado o respectivo conselho de aperfeiçoamento, que é composto dos professores os snrs. João Correia e Antonio Soares dos Reis, e dos academicos de merito os snrs. Thomaz Augusto Soller e João Marques da Silva Oliveira. Esta commissão, que é presidida pelo snr. inspector da Academia, foi nomeada conforme dispõe a ultima reforma, isto é, compondo-se de dous professores e de dous academicos de merito.

—O Circulo Artistico e Litterario de Bruxellas promoveu uma exposição de quadros e aquarellas da escola franceza, a qual se abriu no mez ultimo. O numero de obras expostas é de 74, e entre ellas extremam-se, segundo uma apreciação feita pela «Independencia Belga», *A leitura*, de Alfred Stevens; *Um Stradivarius*, de Norbert Goenette; *Na escola*, do mesmo auctor e *Ponte Royal, em Paris*, effeito de chuva, aquarella do referido artista; *Sobre o rochedo*, de P. M. Beyle; e do mesmo auctor, duas aquarellas intituladas *Os inseparaveis* e *Na Primavera*; de Ed. Dantan, uma vista do Salão de 1880; e outros quadros de Feyen-Perrin, de Delaunay, de Beraud, de Defaux, de W. Gegerfelt e de Baldomero Galofre.

Entre as aquarellas distinguem-se as de Emile Herson, Millet, Chaplin, Eva Gonzalez, E. Detaille e Dubufe.

—Reuniu-se em um dos dias do mez passado, o conselho superior da Escola de Bellas-Artes, de Paris, para examinar a questão da suppressão dos *ateliers* officiaes, planeada pelo ministro das artes, o qual na sessão referida, deu conta da sua ideia, explicando ao mesmo tempo a nova organisação que pretendia dar á Escola e o desenvolvimento que queria imprimir aos cursos, de modo a crear um grande centro de instrucção, proprio não só a manter mas a elevar em França o nivel artistico a que aquelle paiz deve a sua manifesta preeminencia.

Travou-se em seguida larga discussão, pronunciando-se contra a suppressão dos ateliers, os snrs. Gérome, Hebert e André. O snr. Gérome leu além d'isso uma carta do snr. Cabanel, protestando egualmente contra a suppressão, appoiando-se para isso nos resultados obtidos pela actual organisação. Accrescentou o illustre professor, referindo-se ao seu proprio atelier:

«Desde 1863 a 1881, conto nove primeiros grandes premios de Roma: Henri Regnault, Joseph Blanc, Blanchard, Lematte, Moreau, Besnard, Comerre, Chartran et Fournier, e no mesmo periodo, pelo menos um segundo premio todos os annos.

«Citarei tambem os premios do Salão; todos os premios de pintura tem sido obtidos pelos meus discipulos os snrs. Lehoux, Cormon, Sylvestre e Flameng.

«Accrescentarei a estes nomes alguns dos artistas que occupam o primeiro logar nas nossas exposições, os snrs. Henri Lévy, Humbert, Bastien-Lepage, Eugène Thirion, Raphaël Collin, Cot, Gervex, Courtat, Benjamin Constant.»

O snr. Cabanel concluiu exprimindo o receio de que o novo ensino proposto dê resultados inferiores ao antigo.

Os snrs. Charles Garnier, Lemoir e visconde Delaborde, appoiaram, pelo contrario, o projecto do ministro, o qual devia ser submettido a novo exame do conselho, a fim de se apreciar todos os planos preparados para a reorganisação da Escola de Bellas-Artes, de Paris.

—O circulo artistico do Sena offereceu ha pouco, em Pariz, um banquete ao snr. Proust, ministro das artes, sendo o primeiro brinde levantado pelo snr. Lepère, presidente do circulo.

O snr. Proust, referindo-se em um judicioso discurso, ao seu plano de suppressão dos ateliers, esplanou as suas ideias sobre esse assumpto. Do discurso de que se tracta, transcrevemos o seguinte:

«... Nós não queremos fechar os ateliers, empregando para isso os processos a que se recorreu para os abrir. Deixaremos aos professores o tempo necessario para se proverem de ateliers fóra da Escola. Deixaremos aos alumnos que entraram para a Escola com a certeza de ahi receberem um ensino gratuito, o recurso de proseguirem nos ateliers livres os seus estudos começados, repartindo por esses ateliers a somma inscripta no orçamento para a sustentação dos ateliers da Escola. A regularisação d'este assumpto é questão de alguns mezes. Dentro de alguns mezes, pois, a Escola de Bellas-Artes, reorganisada sob novas bases, tomará um caracter de escola superior, de escola imparcial de onde o ensino particular será rigorosamente proscripto. (Viva approvação).

Referindo-se á necessidade de se elevar a architectura ao nivel que deve attingir, o ministro das artes disse;

«E' essa, senhores, uma das nossas grandes preoccupações. E nos cursos que nos propomos crear na Escola de Bellas-Artes, nós queremos, reeditando os bons usos dos grandes artistas da Renascença, dar um ensino que permitta a cada um o ter, senão um conhecimento absolutamente completo, pelo menos uma noção de todas as artes, um ensino que colloque os artistas no caso de contribuir mais seguramente para a boa concepção das novas decorações interiores e exteriores. Parece-nos profundamente lamentavel que os artistas se intrincheirem em uma das tres artes; na pintura, na esculptura ou na architectura e não tentem adquirir por estudos mais completos um conjuncto de conhecimentos que seriam eminentemente proveitosos ás artes e aos artistas. De resto eu acho uma sem razão o empregar-se esta expressão: «as tres artes». Se com effeito a arte é uma na sua inspiração, é variada e infinita nas suas manifestações e nós devemos ter essas manifestações em igual estima, desde a obra prima que traduz os mais nobres pensamentos até ao instrumento usual que nos seduz pela sua fórma, pela sua côr e pelo seu dezenho. (Applausos).

Sentimos que a estreiteza do espaço não nos permitta transcrever na integra o sensato discurso do sr. Proust, no qual aquelle senhor pôz bem em relevo as suas ideias a respeito das reformas que projecta introduzir, acompanhando ao mesmo tempo essas ideias de considerações muito judiciosas não só com relação á pintura, esculptura e architectura, como á muzica.

—Falleceu em Londres o eminente architecto inglez Georges-Edmond Street, o qual professára um verdadeiro culto pelo estylo gothyco, cujas bellezas fizera apreciar no seu paiz não só pelas suas proprias obras architectonicas, como pela penna e pela palavra. Além de varias conferencias sobre a arte gothica, deixou dous livros um sobre a architectura em tijolo e em marmore do norte da Italia, na idade média, e outro sobre a architectura gothica em Hespanha, bem como varios artigos de jornaes.

E' a elle que a Inglaterra deve as principaes egrejas e monumentos gothicos construidos de ha 35 annos a esta parte. Entre os seus mais bellos trabalhos contam-se: o collegio de theologia, de Cuddesden, a egreja de S. Filippe e S. Jayme e a capella do collegio de Jesus, em Oxford, as egrejas de Santa Maria Magdalena em Paddington e de Santa Margarida em Liverpool, a restauração da nave da cathedral de *Christ-church* em Dublin e finalmente o novo palacio da justiça de Londres, que quando estiver concluido figurará entre os mais notaveis monumentos do genero. Esta obra foi-lhe confiada por meio de concurso, em 1868.

Os planos dos seus principaes trabalhos, enviados á Exposição de Paris de 1878, valeram-lhe uma medalha de 1.ª classe e a Legião de Honra. Era membro da *Royal Academy*, bem como da Academia imperial e real das bellas-artes de Vienna.

MANOEL M. RODRIGUES.

PLANO DE UM CURSO DE DESENHO GRADUADO E DE MODELAÇÃO

Elaborado pelo Conselho technico

DO

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE

Em conformidade com o art. 16.º do Regulamento Interno

(Conclusão)

O valor da obra do snr. Grandauer não está só na applicação do *processo stigmographico*, como alguem poderá presumir. A *stigmographia* não foi inventada pelo professor Grandauer; o que constitue o merito muito especial do seu compendio é o processo lucido e ao mesmo tempo engenhosissimo da graduação dos themas, e na *graduação methodica* está o prestigio do ensino elementar. Além d'este merecimento capital, tem ainda outro, não menos notavel: é o de estabelecer a ligação do desenho elementar ornamental da escola primaria com o desenho elementar, ou antes: com a iniciação no desenho elementar do *Jardim da Infancia*, de Frœbel. [1] Como se trata de acclimatar entre nós esta instituição, importa muitissimo pôr o ensino do desenho em intimo accordo nas duas instituições.

O snr. Grandauer abstrahe completamente do uso da regoa e do compasso até ao fim. Começando pelas fórmas mais elementares geometricas chega, gradualmente, sem a minima solução de continuidade até ás mais complicadas, ensinando a transformar *fórmas geometricas* em *fórmas ornamentaes*, reconduzindo sempre cada problema ao seu ponto de partida inicial. Assim, em 80 estampas (caderno I a VIII) com mais de 200 problemas, passa em revista as fórmas geometricas combinadas com a *linha recta*, e ensina a applicação artistica de todas as fórmas abstractas que constituem, entre nós, os problemas do *desenho linear geometrico*, dentro da linha recta. Nas estampas n.os 81-110 (cad. IX-XI) passa em revista as fórmas geometricas combinadas com a *linha curva*, expõe a sua applicação artistica, isto é: procede á *ornamentação vegetal estilisada*, desde a folha mais simples até á roseta. N'esta parte ainda é o complemento esthetico da parte do compendio de desenho linear official, que se refere ás fórmas geometricas, constituidas com a *linha curva*, circumstancia que concorrerá poderosamente para a adopção official do compendio do snr. Grandauer, por parte do nosso governo. [2]

Isto basta, emquanto á caracterisação geral da obra que recommendamos.

Explicaremos, em poucas palavras mais, o contheudo dos 12 cadernos.

---

[1] Vid. H. Goldammer. *Le jardin d'enfants*. Méthode Froebel. Trad. franceza por Louis Fournier. Berlim, 1877. Vol. I, pag. 21-68.

[2] Notaremos que este compendio já se acha representado no nosso ensino elementar pelo compendio (2.ª ed.) do snr. José Miguel d'Abreu, Professor de desenho na Universidade. Este ultimo já está introduzido no lyceu d'esta cidade e em quasi todos os collegios particulares, no Lyceu e Seminario de Coimbra, adoptado em Vianna do Castello, Penafiel, Villa Real e Bragança. O auctor prepara uma 3.ª ed. muito augmentada. (Já sahiu em agosto de 1881. *Nota da red.*)

LINHA RECTA

Primeira escala.

Caderno I: F. 1-10 — Linhas e combinações para a formação de quadrados e outras figuras elementares geometricas, ornamentaes. Distancias eguaes e deseguaes dos *stigmas*.

Caderno II: F. 11-20 — Continuação dos exercicios, e combinações de quadrados. Distancias deseguaes dos *stigmas*.

Caderno III: F. 21-30 — Continuação do antecedente com figuras mais difficeis. Fim da primeira escala.

Segunda escala.

Caderno IV: F. 31-40 — Exercicios com quadrados e outras figuras geometricas ornamentaes de difficuldade maior. Stigmographia graduada; stigmas effectivos e auxiliares.

Caderno V: F. 41-50 — Transição para o *desenho a olho*, com o auxilio dos problemas ou fórmas anteriores (combinação da linha recta).

Caderno VI: F. 51-60 — Problemas de *desenho a olho*. Idem.

Terceira escala.

Caderno VII: F. 61-70 — Continuação dos problemas graduados do *desenho a olho*. Principio da sombreação, com *uma* só tinta uniforme.

Caderno VIII: F. 71-80 — Continuação dos problemas do caderno anterior. Continúa a sombreação. Transição para os problemas da *linha curva*. Meio circulo e quarto de circulo, sem sombreação.

LINHA CURVA

Caderno IX: F. 81-90 — Composição com as linhas curvas; quarto de circulo, meio circulo, circulo e segmento, sem sombreação. Primeiras fórmas fundamentaes da ornamentação vegetal, construidas sobre base geometrica, sem sombreação (n.os 81 e 82) e com ella (n.º 83). Composição com os elementos citados e com sombreação. Ellipse e suas combinações ornamentaes.

Caderno X: F. 91-100 — Ornamentação vegetal propriamente dita, ou ornamentação *estylisada*. A folha em suas combinações sobre base geometrica.

Caderno XI: F. 101-110 — Volutas em geral, e voluta ionica em especial. Ornamentação: grega, oriental, italiana, com elementos vegetaes sobre base geometrica, sombreada. Varias fórmas vegetaes (folhas e fructos) *estylisados*, sem sombreação. Encadeamento successivo ou composição — tarjas, orlas, etc.

Caderno XII: F. 111-120 — Apresentação dos rudimentos mais importantes da perspectiva.

A graduação dos problemas, segundo as faculdades decerto variaveis do discipulo, pertence sempre ao respectivo professor; o uso dos *stygmas*, os quaes podem ter applicações mui differentes, segundo essas faculdades, será regulado pelos conselhos que dão para esse fim as *Instrucções officiaes* do governo austriaco, que deverão ser traduzidas para o professor. Está-se tratando d'isso. [1]

Um exemplar do *Compendio austriaco*, acompanhado de um exemplar da *Reforma do Ensino do Desenho* (Porto, 1879) do vogal-relator, ficará á disposição dos consocios para toda e qualquer verificação, ou resolução de duvida.

A Commissão considera que o *Compendio austriaco* representa todas as combinações essenciaes das fórmas geometricas, que constituem, pela sua transformação em *fórmas ornamentaes*: o *alphabeto das fórmas da arte*, sem o qual não será possivel crear a percepção correcta na intelligencia infantil do discipulo. Ella entende que o desenho deverá começar sempre por esse *alphabeto artistico*, construido e combinado racional ou naturalmente, e não *artificialmente*, por meio de instrumentos.

A Commissão, tratando de distribuir o ensino por classes ou profissões, resumiu o seu parecer, com relação ao ensino do desenho stigmographico pelo compendio de Grandauer, nos seguintes topicos:

1.º O Compendio de Grandauer é obrigatorio, em toda a sua extensão, caderno I-XI (menos o XII) para o curso de desenho, destinado aos artistas industriaes, e para os discipulos que se destinam á architectura, incluindo para estes o caderno XII.

2.º E' facultativo o estudo dos cadernos IX, X, XI e XII, segundo o parecer dos professores dos respectivos cursos nos seguintes casos:

a) Para o discipulo que se destine á estatuaria.

b) Para o discipulo que se destine á pintura, salvo no cad. XII (perspectiva).

Para continuar-se este curso e leval-o a seu termo, segundo as disposições do art. 16.º do *Regulamento*, entendeu a Commissão dever cuidar da ligação do ensino de desenho elementar ornamental, por estampa, com o desenho pelo gesso, sujeitando este tambem a uma graduação methodica. Esta ligação não existe, infelizmente, nem no ensino official, nem no particular, entre nós. Adoptado o methodo austriaco, a ligação é facillima do seguinte modo, porque a transição é insensivel.

O curso de desenho elementar para os artistas industriaes é completado no *gesso* com os n.os 1 a 60; 341-366 e 1555-1596 da collecção official do governo de Würtemberg, [2] cujos productos são perfeitos e de modico preço. Os n.os 1 a 60 e 341-366 representam: solidos geometricos, folhas e flores estylisadas; composição com estes elementos. (Vid. as estampas do Catalogo). Os n.os 1555-1596 representam a *composição* ornamental, com os referidos elementos.

O custo das duas series representa 27$132 reis, com 86 peças. O custo da terceira serie, que póde considerar-se complementar, é de 21$125 reis, com 42 peças, de tamanho mais consideravel. Total: reis 48$437, com 128 peças. A apresentação d'estes typos ornamentaes ao discipulo, isto é, a ordem da escolha, dentro da respectiva serie, depende do professor do curso.

MODELAÇÃO

A Commissão, obedecendo ainda á disposição do art. 16.º do *Regulamento*, propõe que a modelação faça parte integrante e indispensavel do curso graduado; que seja executada sobre os mesmos typos que serviram anteriormente para o desenho do gesso. O professor determinará o começo d'este exercicio para cada um dos discipulos; no emtanto convem que este haja feito, em todo o caso, um tirocinio regular, no desenho em gesso, de cada uma das tres series citadas.

Conclusão

O curso de desenho graduado e de modelação fica composto, portanto, do seguinte modo:

PARTE 1.ª

Curso de desenho elementar ornamental pelo methodo de Grandauer.

a) Ornato geometrico, cad. I-VIII.

b) Ornato vegetal, cad. IX-XI.

PARTE 2.ª

Curso de desenho ornamental do gesso pela collecção official do governo de Wurtemberg.

a) Serie I n.os 1-60. Serie II n.os 341-366. Serie III n.os 1555-1596.

b) Exercicios de composição pelo gesso, e composição original.

A Commissão julga ainda que é indispensavel acompanhar os exercicios de composição parallelamente, com um curso historico ácerca dos estylos de ornamentação. Feito o curso diante do mappa geographico, com algumas noções de historia politica, e com o auxilio de estampas de alguns dos mais notaveis productos das artes industriaes (para demonstrar a applicação), o effeito será certo. A exposição historica é indispensavel para desfazer o cháos que observamos na ornamentação dos nossos productos industriaes; julgamos mesmo que é o unico remedio seguro. Concisão e clareza — e o effeito será certo — repetimol-o.

A Commissão conclue com algumas observações sobre o modo de estabelecer a ligação do ensino (estampa e gêsso) para aquelles discipulos que, sahindo do curso de desenho graduado ornamental (que é unifórme para todos até ao cad. VIII incl.) se destinam á estatuaria, á pintura e á architectura.

Tambem n'estes casos não é difficil, adquirida tão solida base, como é o methodo austriaco, marcar o caminho. O nosso parecer é o seguinte:

Para o futuro estatuario, sahindo do cad. VIII, —

---

[1] Já foram publicadas na 3.ª ed. do Compendio de desenho elementar do snr. Abreu, supra citado. Nota da redacção, janeiro de 1882.

[2] Vide *Illustrirte Preisliste der Gypsmodele* für den Unterricht im Handzeichnen, Projectionszeichnen, u. Modelliren etc. K. W. Centralstelle für Gewerbe u. Handel in Stuttgart. 2 cad. illustrados com 41 estampas. Os pedidos devem ser dirigidos á casa editorial de K. Wittwer.

desenho dos gessos das estampas x, xi, xii, xxviii, xxix, e xxxxi, começando a desenhar pela cabeça completa n.os 238 a 241 da est. xi. Modelação com os mesmos typos.

Para o futuro architecto, sahindo do cad. viii, — desenho dos gessos das estampas: xiv — corpos geometricos nas applicações architectonicas; xv — ordens gregas e romanas; xvi — stereotomia. Modelação com os mesmos typos.

Para o futuro pintor será necessario recorrer a outras estampas. Não quizemos resolver aqui este problema.

Porto, 26 de janeiro de 1881.

A COMMISSÃO,

Antonio Soares dos Reis
Alfredo J. Torquato Pinheiro
Thomaz Augusto Soller
J. M. S. Oliveira
Antonio José da Costa.
Joaquim de Vasconcellos.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 6)

DIALOGO DA PINTURA EM A CIDADE DE ROMA

PRIMEIRO DIALOGO [1]

Como minha tenção em ir a Italia não foi por buscar outro môr proveito, nem honra que fazer bem, e áquella fôra do meu rei enviado, nem trazia nenhum outro interesse ante os olhos: de privar com o papa, nem cardeaes em a corte, e isto sabe-o Deos e sabe-o Roma, que se eu n'ella quizera morar, por ventura não me faltava possibilidade, assi por mi mesmo como por favor de principaes pessoas em caza do papa; porém todo este pensamento andava ante mi tão apagado, que nem sómente m'o deixavam p ssar pola imaginação outros que eu trazia mais nobres e do meu gosto, os quaes muito mais em mi podiam, que nenhuma cobiça de beneficios ou speitattivas, pera siquer trazer comigo, como fazem os que vão a Roma. E o que só me era sempre presente, era o èm que poderia servir com a minha arte a El-Rei nosso Senhor, que me la mandára, cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Italia, do contentamento de El-Rei e dos Ifantes, e do serenissimo senhor o Ifante D. Luiz. Dezia eu: que fortalezas, ou cidades strangeiras não tenho eu inda no meu livro? — que edeficios perpetuos e que statuas pesadas tem inda esta cidade, que lhe eu já não tenha roubado e leve sem carretas nem navios em leves folhas? Que pintura de estuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas, assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro d'ellas polos meus cadernos riscados? E assi não sabia eu cousa, nem antiga, nem moderna da pintura, ou da sculptura, ou de arquitectura de que eu não tomasse alguma lembrança do melhor d'ella, parecendo-me que estes eram os summos beneficios e spettativas que comigo podia trazer, mais honrados e proveitosos e do serviço do meu rei, e do meu gosto. E comtudo não cuido eu que me tenho enganado, (inda que m'o digam alguns) assi que, como estes eram os meus cuidados e as minhas lites e demandas, não tinha outro môr cardeal Fernes que acompanhar, nem outro mayor Dattario que grangear, que ir me um dia ver D. Julio de Macedonia, luminador famosissimo; e o outro Mestre Michael Angelo, ora Baccio nobre sculptor, ora mestre Peryno, ou Bastião Veneziano, e ás vezes Valerio de Vicença, ou Jacopò Mellequino, arquittetor, e Lactancio Tolomey; o conhecimento e amizade dos quaes homens eu muito mais stimava que outros de nenhuma mais fantesia nem presumpção, se os hi haver podia n'este mundo (e assi os stima Roma) porque d'elles recebia eu algum fruto e doutrina e das suas obras na minha arte, e me recreava em praticar em muitas cousas claras e nobres, assi do tempo antigo como novo. E principalmente mestre Michael prezava eu tanto, que se o eu topava ou em casa do papa, ou pola rua, não nos queriamos apartar, até que nos mandavam recolher as strellas. E D. Pedro Mazcarenhas embaxador pode ser boa testemunha de camanha cousa esta era, e quão deficel; e das mintiras que, saindo um dia das besporas, M. Angelo sobre mi dixe e sobre um meu livro, que desenhei das cousas de Roma e de Italia, ao cardeal Santtiquatro, e a elle. — Ora o meu proprio passo e a minha rotta não era outra senão rodear o grave templo do Pantheon, e notar lhe todas as columnas e membros; o Mausecolo de Hadriano e o de Augusto, o Coliseo, as Termas de Antonino, e as de Deocletiano, o arco de Tito e o de Severo, o Capitolio, o theatro de Marcello, e todas as outras cousas notaveis d'aquella cidade, de que me já os nomes esquecem. Posto que tambem ás vezes

---

[1] Por falta d'espaço, indicamos apenas os factos biographicos indispensaveis sobre as figuras mais notaveis dos *Dialogos*. Sobre Miguel Angelo (1474-1563) é quasi escusado fallar. A Marqueza de Pescara, Vittoria Colonna, foi casada com Ferrante d'Avalos, Marquez de P., general illustre de Carlos v. Foi uma dama celebre pelas suas lettras (admiraveis sonetos religiosos, publicados em 1538) e que exerceu grande influencia sobre os costumes do seculo xvi, trabalhando muito para uma reforma religiosa com as pessoas mais illustres de Italia, que pertenciam ao seu circulo familiar: Occhini, Sadoleto, Morone, Polo, Contarini, Bembo, Ariosto, Castiglione, etc. Era ainda aparentada com Sá de Miranda, o nosso celebre poeta, que a cita nas suas obras. As suas relações com Miguel Angelo deram logar a importantes estudos (Grimm, Gotti, Clément, Carriere, Reumont). Nasceu em 1490, ficou viuva em 1525 e morreu em 1547. O grande artista conheceu-a em 1536, já sexagenario e dedicou lhe alguns dos seus mais admiraveis sonetos. Lattanzio Tolommei, orientalista celebre e parente do humanista Claudio Tolommei, foi embaixador da republica de Sienna em Roma. Ahi morreu em 1548. Tinha uma bella collecção de objectos d'arte antigos, marmores, medalhas, etc. Os outros personagens estão caracterisados nos proprios dialogos. Os nomes dos artistas citados conhecem-se facilmente atravez da orthographia antiga ou fórma archaica, de que o texto os reveste.

me não lançavam fóra das manificas camaras do papa, a que eu sómente ia porque da nobre mão de Rafael Orbino eram pintadas; mas mais amava eu muito aquelles homens antigos de pedra, que nos arcos e columnas stavam sculpidos polos velhos edeficios, que não outros mais incostantes que por toda parte enfadam, e mais d'elles aprendia eu e do seu silencio grave. Onde entre estes dias, que eu assi n'aquella corte passava, houve um domingo de ir ver Messer Lactancio Tolomeo, como outros costumava, o qual, com a ajuda de Messer Blosio, secretario do papa, foi o que me a mi deu a amizade de Michael Angelo. E era este M. Lactancio pessoa mui grave assi por nobreza de animo como de sangue, (que sobrinho fôra do cardeal de Senna) como por sapiencia de letras latinas e gregas, e hebraicas, como por sua autoridade de annos e de costumes Mas achando eu em sua casa recado que stava em Monte Cavallo na igreija de São Silvestre, com a Senhora Marquesa de Pescara, ouvindo uma lição das epistolas de São Paulo, la me fui a Monte Cavallo e a São Silvestre.

É polo conseguinte a senhora Vittoria Colonna Marquesa de Pescara e irmã do senhor Ascanio Colonna, uma das ilustres e famosas donnas que ha em Italia e em toda a Europa, que he o mundo; casta, e inda fremosa, latina, e avisada, e com todas as mais partes de virtude e clareza que se n'uma femea podem louvar. Esta, despois da morte de seu grão marido, tomou particular e humilde vida, contentando-se do que já em seu stado tinha vivido, e agora só Jesu Christo e os bons stados amando, fazendo muito bem a proves molheres e dando fructo de verdadeira catolica. E tambem esta senhora devia eu á amizade de M. Lactancio, que era o môr privado e amigo que ella tinha.

Como me ella mandou assentar, e se acabou a lição e os seus louvores, olhando pera mi e pera M. Lactancio, se me eu não engano, começou a dizer:

— Logo Francisco d'Ollanda tomára de melhor vontade ouvir prégar da pintura M. Angelo, que não frate Ambrosio esta lição.

Onde eu quasi enjuriado lhe respondi:

— Como, Senhora, não parece a v. ex.ª que eu não presto nem pormeto mais que o pintar? — sempre eu em verdade folgarei de ouvir a M. Angelo, mas quando se lerem as epistolas de São Paulo, antes quero ouvir a frate Ambrosio.

— Não vos desdenhes, M. Francisco, dixe então M. Lactancio, que a senhora marquesa não cuida que o homem que é pera pintar que não será pera tudo. Em mais temos a pintura em Italia. Mas por ventura vos dixe aquillo, para vos dar sobre este que já tinhaes, essoutro contentamento de Michael.

N'aquella hora respondi eu:

— D'essa maneira não fará s. ex.ª por mi alguma cousa nova, e que ella não costume, em dar sempre móres merces do que lhe homem ousára a pedir.

Conhecendo a marquesa minha tenção, chamou a um seu criado sorrindo-se, e dixe:

— A quem sabe agradecer ha se lhe de saber dar, mórmente pois me fica a mi tamanha parte dando, como a Francisco d'Ollanda recebendo — Foão, vae a casa de M. Angelo, e dize-lhe que eu e M. Lactancio stamos aqui com esta capella agoada e a igreja fechada e graciosa; se quer vir perder um pouco do dia comnosco, para que o nós gainhemos com elle. E não lhe digas que stá aqui Francisco d'Ollanda, o spanhol.

Mormurando eu da descrição da senhora marquesa, em tudo, á orelha de Lactancio, e querendo ella saber de que:

— Stava-me dizendo (dixe Lactancio) quão bem v. ex.ª sabia goardar o decoro a tudo, até n'um recado, e porque sendo M. Michael já mais seu que meu, diz que, antes que se topem, que faz quanto pode por lhe fugir e se não toparem, porque depois que se topam, não se sabem apartar.

— Porque eu conheço mestre Michael Angelo (tornou ella) conheci isso, porém não sei de que maneira nos hajamos com elle pera que o possamos enganar a que falle em pintura.

Mas frate Ambrosio Sennes (dos nomeados prégadores do papa) que inda não era ido: — Não creio eu (dixe) que, se Michael conhece por pintor ao spanhol, que queira fallar da pintura em nenhum modo; por isso devia-se de esconder pera ouvil-o.

— Não é tão bom d'esconder este portugues por ventura (respondi eu pesadamente ao frade) ante os olhos de mestre Michael Angelo, e melhor me conhecerá escondido, que vossa reverendissima aqui onde stou, inda que ponha uns oculos; e vereis que, stando aqui, me verá muito pior, se vem.

Riu-se então a senhora marquesa e Lactancio, mas não já eu, nem o frade, que todavia ouviu dizer á marquesa, que inda me acharia mais que ser pintor.

Estando um pouco sem fallar e sintindo bater á porta começaram-se todos a doer de que não devia de vir Michael, pois tornava tão depressa a resposta. Mas Michael que ao pé de Monte Cavallo pousava, acertou por minha boa dita, de vir contra São Silvestre, fazendo o caminho das Termas, com o seu Orbino, filosophando pola via exquilina e achando-se tão dentro do recado, não nos pode fugir, nem deixar de ser aquelle que batia na porta. Ergueu-se a senhora marqueza ao receber e steve em pé bom pedaço, antes que o fezesse assentar entre ella e M. Lactancio. E eu assentei-me um pouco arredado, mas a senhora marquesa (stando-se um pouco sem fallar) e não querendo dilatar o seu stylo de ennobrecer sempre os que a conversavam, e o lugar onde stava, começou com arte, que eu não poderia screver, a fallar muitas cousas bem ditas e avisadas cortesmente ditas, sem tocar nunca em pintura, pera nos assegurar o grande pintor; e via-a eu star como quem quer combater uma spunhavel cidade por discrição e manha, e ao pintor assi mesmo viamos star sobre aviso e vegiante como que fosse o cercado, pondo centinellas n'uma parte, e n'outra mandando alçar pontes, fazendo minas e rodeando todos os muros e torres; mas finalmente houve de vencer a marquesa, nem sei quem d'ella se podera defender.

Dezia ella — Sabido está, que quem se tomar com M. Angelo polo seu officio, que é discrição, que nunca poderá senão ser vencido. Mester ha, M. Lactancio, que lhe fallemos em demandas, ou em breves ou em pintura pera o fazer emmudecer, e podermos levar o milhor d'elle.

Antes — dixe eu então, — não sinto outro remedio

melhor pera stancar M. Angelo, que saber elle que stou eu aqui, que inda me não tem visto até agora. Porém ja sei que o remedio pera não verdes a pessoa é ter-de-l'a diante dos olhos.

Verias então virar contra mi Michael com spanto e dizer-me: —Perdoae-me, M. Francisco, que vos não tinha visto, porque tinha visto a senhora marquesa; mas pois vos Deos ahi tem, ajudai-me e acudi-me como companheiro.

— Por essa só razão vos perdoarei que dixestes, mas parece-me que a senhora marquesa causa com um lume contrairos effeitos, como faz o sol, que com uns mesmos raios derrete e endurece, porque a vós cegou-vos vêl-a, e eu não vos entendo, nem vejo, senão porque a vejo a ella, e tambem porque eu sei quanto com s. ex.ª se pode uma pessoa muito avisada ocupar, e quão pouco tempo deixa pera outrem; por isso não tomo ás vezes conselhos de alguns frades.

Tornou-se aqui a rir (a marquesa) outra vez.

Então se alevantou frei Ambrosio e se despediu da senhora marquesa e de nós, ficando d'ali por diante muito meu amigo, e se foi

(*Continúa*).

O SACRARIO DE PRATA DO MOSTEIRO DE BELEM

No maravilhoso mosteiro de Belem, complexo de gloriosas recordações patrias, e de innumeraveis preciosidades artisticas, figura entre ellas um grande e bello sacrario de prata, doação de el-rei D. Affonso VI. E' àquelle rei tão infeliz na côrte, como afortunado na campanha, que devemos este monumento, em satisfação de um voto, pela victoria de Montes Claros. E' portanto este sacrario padrão commemorativo da disputada batalha, em que, perante muitas nações da Europa, demos sobeja prova do nosso valor e da sciencia de nossos generaes. E' a balisa da ultima victoria, em que triumphando dos castelhanos, firmamos a nossa independencia.

Restituamos agora ao desditoso Affonso VI a gloria propria que o liga a este monumento, porque seu irmão, ainda não satisfeito com tirar-lhe a liberdade, a mulher, o reino e talvez prematuramente a vida, até da gloria d'este voto, que já começára em seu governo, o esbulhou; e firmando-o com o seu nome, obliterou por este modo a piedosa generosidade de seu irmão, e a illustre lembrança de uma gloria nossa.

Já em varios auctores tinhamos achado que D. Affonso VI fizera voto d'aquelle sacrario, e em outros, que dera uma prestação para a factura d'elle; agora, porém, encontramos um documento que prova a veracidade d'estes dois factos.

Nos manuscriptos da Bibliotheca real d'Ajuda (Miscell. in-fol. Tom. 34 folh. 428) existe um autographo de Antonio Cavide, secretario de D. Affonso VI, que diz: *Promessas que fez el-rei nosso senhor pelo successo da batalha de Montes Claros.* — *1.ª O Lausprene de Alcobaça; 2.ª A festa de N. Senhora da Oliveira; 3.ª As obras de Santa Engracia; 4.ª O sacrario de Belem; 5.ª A lampada de Santo Antonio; 6.ª A ermida de Nossa Senhora da Piedade, e 7.ª O sitio para as carmelitas descalças de Evora.* Mais adiante, no mesmo documento, repetindo algumas d'estas promessas, diz; *Ao real convento de Belem da Ordem de S. Jeronymo extramuros d'esta cidade, um sacrario de prata que está por acabar em poder do ourives João de Souza.* [1] Este documento, comquanto não tenha data, está entre outros de 1665 e 1666. Eis pois comprovada a promessa de Affonso VI e o começo do seu cumprimento; embora tudo isto se pretenda offuscar e desmentir com a falsa inscripção: *O Principe D. Pedro que Deus guarde deu este sacrario a este Real Mosteiro de Belem no anno de* 1675.

Passando agora a descrever o grandioso sacrario, diremos que elle mede quatro metros e sessenta centimetros d'altura, por dois e trinta de largura na base. E' de madeira, coberta toda de uma grossa lamina de prata, muito bem lavrada ao cinzel, imitando folhagens. Representa no todo uma elegante fachada tendo no centro a *porta cœli*, onde se admira, esculpida em meio relevo, a adoração dos reis magos; aos lados d'esta ha quatro columnas, cobertas de varios lavores, tendo entre os dois pedestaes as armas portuguezas. Tambem nos entrecolumnios se distingue entre as folhagens dois pequenos medalhões ovaes, e sinzelado em qualquer d'elles uma esphera e um sceptro sobre uma almofada. Na parte superior da fachada ha um nicho que parece ter sido destinado (se já não serviu) para estatua de Christo resuscitado, ou do Salvador do Mundo; e na parte inferior, por baixo da *porta cœli*, está a falsa inscripção, já mencionada.

Não sabemos com que fundamento o abbade de Castro attribue a Josepha d'Obidos o desenho d'este sacrario, noticia que antes d'elle nenhum outro nos dá; mas é de suppôr que o achasse em algum documento. Porém, o que não duvidamos, é que a factura d'elle se deve ao ourives João de Souza, como se entende pelo documento já citado.

Acha-se o sacrario assente sobre uma base de marmore branco, com outros embutidos de diversas côres. No centro d'esta base ha um arco de metro e meio de altura, por baixo do qual se entra em um cubiculo onde estão dois caixões com os corpos do principe D. Theodosio e da infanta D. Joanna, filhos d'el-rei D. João IV. Tambem entre o dito arco e o altar acha-se agora o caixão com o corpo de D. Catharina, rainha de Inglaterra Ha muito tempo que estes tres irmãos deviam ter sido levados para o pantheon da dynastia brigantina em S. Vicente de Fóra, como já foi o de D. Affonso VI que tambem alli jazeu até o dia 29 de setembro de 1855, dia em que se deixou de escarnecer dos restos d'aquelle infeliz monarcha, porque, até alli estivera a chave do seu caixão em poder do antigo sachristão que, como diz o snr. Varnhagen, *d'ella se aproveita para ganhar esportulas aos curiosos, a qual será mais avultada se elle levantar a cabeça do cadaver, e a deixar outra vez cahir com grande tombo.*

Voltando á historia do sacrario, diremos que elle tem partilhado tambem a sorte do seu doador, nos maus tratos; tem sido despido da prata que o guar-

1 Tambem quando em seguida falla na alampada de Santo Antonio, diz: *encommendada a João de Souza.*

nece, faltando mais de cincoenta centimetros quadrados, e varios remates, inclusivé a cruz superior, que actualmente é de páo, forrado de papel prateado, sendo substituida toda a prata que falta no sacrario com papel semelhante.

Quando em 1880 se depositaram no mosteiro de Belem os restos de Camões e de Vasco da Gama, houve nas tres capellas principaes algumas modificações, sendo uma d'ellas a bem entendida remoção de um throno, que sobre o altar mór occultava ha muitos annos o magnifico sacrario, o qual n'essa mesma occasião foi mandado limpar, adaptando-se-lhe algumas laminas de prata, que se achavam arrecadadas, graças ao zelo do actual parocho e sachristão.

A *porta cœli* do sacrario e a lamina em que está a inscripção, acham-se actualmente na exposição de *Arte ornamental* de Lisboa.

Ajuda — janeiro de 1882.

RODRIGO V. DE ALMEIDA.

A OURIVESARIA PROFANA [1]

IV

Os primeiros asylos das artes industriaes foram, sem duvida, as casas religiosas. Antes do rei ornar o seu paço, e a rainha a sua camara, pensaram, como era natural, na casa de Deus, nas numerosas fundações, egrejas e conventos, capellas e hospicios de seus antepassados, e nas suas proprias obras pias. Depois, quando a fortuna publica cresceu, e com ella os rendimentos da corôa, as casas religiosas trocaram os calices de chumbo e de latão, as cruzes, os relicarios de cobre e bronze dos primeiros tempos pelos lavores dos grandes ourivezes do seculo XV e XVI em ouro e prata dourada. Ao mesmo tempo cobriam-se os bufetes, os contadores e as credencias de taças, pratos e gomis, de justas, de copas e confeiteiras, de albarradas e bernagaes; nas camaras introduziam-se os elegantes estojos [2], guarnecidos com as invenções mais requintadas

[1] É um fragmento do Capitulo IV (pag. 412-86) de um trabalho especial sobre a *Ourivesaria e joialheria portugueza*, que está a sahir do prélo. É o resultado de trabalhos que remontam a 1873 (fundação da *Archeologia Artistica*) e estavam redigidos em 1879 para a apresentação á Academia Real das Sciencias, como parte integrante de uma memoria sobre a historia da arte e das artes industriaes em Portugal, nos sec. XV e XVI, posta a concurso em 1877 (*Relat.* da Acad. de 15 de maio pag. XXXIX). A Academia entendeu depois dever alterar o caracter da questão proposta (vid. o *Relatorio* de 1880, pag. XLVII).

Os Documentos, que citamos, do nosso amigo o snr. Almeida pertencem ao fasc. IV da *Historia da arte em Portugal*, sob o titulo: *Apontamentos ineditos para a historia da ourivesaria em Portugal*, por Rodrigo Vicente de Almeida. Um fasc. de 50-60 pag. No prélo.

[2] Hum estojo de couro coberto douro esmaltado por partes de preto lavrado de boril, e aberto de lima em partes; tem dentro, saber: tezouras, canivete, e ponção com cabos douro de martelo, e hum agulheiro para ter agulhas com sua tapadoura, e mais hum garfo, e huma peça dalimpar dentes tudo douro, e outra peça tambem douro com outra de prata que joga nela, dalimpar dentes, e orelhas. Pezou, etc. Doc. V, da Infanta-Duqueza de Saboia. Outro estojo, citado no Doc. VI; e mais dous no Doc. VII.

da moda [1], os cofres e bahús de filagrana cheios de polvilhos e perfumes, as condeças e açafates de obra de verga de prata com as mais formosas peças de costura. Até os instrumentos scientificos se fizeram com o maior primor, e do necessario se passou então ao limite extremo do supérfluo [2]. A sociedade portugueza começou a disfructar então, largamente, a sua fortuna providencial com um espirito de prodigalidade, como se devêra durar sempre. Este momento — porque foi um momento, uma geração — acha-se esboçado em algumas antigas chronicas. Foram principalmente Garcia de Resende e Damião de Goes, dois escriptores, que eram tambem artistas por temperamento e pela sua educação europêa, que nos deixaram os desenhos de algumas scenas capitaes da vida de D. João II e D. Manoel. Alguem poderia suspeitar da fidelidade do quadro, se não tivessemos a contraprova nos escriptos de notabilidades estrangeiras em algumas relações contemporaneas de embaixadores, prelados, fidalgos e sabios, em viagem pela peninsula desde o meado do seculo XV até fim do seculo XVI.

O cavalleiro de Ehingen (1456-1457), o Barão de Roszmithal (1465-1467), o sabio Hieronimus Münster (1495-1496), e o cosmographo Martin Behaim (1480-1506), o cavalleiro de Harff (1496-1499), os embaixadores: Guicciardini (1512-1513), Navagero (1525-1526, *Relação de viagem* e *Cartas* ao celebre Ramusio), Tron e Lippomani (1581), o cardeal-legado Alessandrino e outros estrangeiros de elevada gerarchia [3], descrevem com admiração o explendido apparato da côrte portugueza e exaltam a generosidade dos nossos principes, que não deixavam partir um hospede sem os mais ricos presentes [4].

[1] Pezou um Taxo de perfumar luvas dous marcos, seis onças, seis outavas e meia. Doc. VI. Pezou uma poma candil de prata branca redonda daquentar as maos lavrada de sinzel baixo dous marcos huma onça e huma oitava e mea. Doc. VI. Outra poma de maior peso. Doc. VII.

A maçã d'ouro e ambar, citada no Doc. IV de D. Manoel, tinha provavelmente o mesmo destino. Nos inventarios hespanhoes apparece o mesmo objecto, com a mesma applicação. Davillier, *Op. cit.* pag. 65, 70 (duas), etc. Texier, *Op. cit.*, pag. 1295 e 1296 cita «pomme à chauffer mains», para uso do padre sobre o altar, e para serviço da camara: «pomme à refroidir mains», para refrescar as mãos dos doentes, em documentos do sec. XIV.

[2] Até os animaes tiveram de servir de parada: Outra gorgeira de cão chea d'aljofar meudo e davanos douro de chaparia, a qual pezou tres onças, e quatro outavas, e meya. Outra gorgeira de cão, que tem doze gayas douro de martelo duma peça de molhos, e humas rosinhas ao redor do cabeção, e huma tira das ditas gayas: pezou juntamente seis onças e quatro oitavas. Doc. V.

[3] Ainda recentemente publicou Ranke, *Die Osmanen und dia Span. Monarchie im* XVI-XVII *Iahrh*, Leipzig, 1877, 4.ª ed., duas novas relações ineditas sobre Portugal: ambasceria di Mateo Zane, 1579-1580, e *Ritrato del regno di Portogallo* (do Archivo de Veneza e Bibliotheca Albani em Roma). Sobre as outras relações dos viajantes, que todas temos explorado para o estudo da sociedade portugueza do sec. XV e XVI, vide a Bibliographia á frente d'este trabalho.

[4] Relação do cavalleiro de Ehingen. Elle diz de D. Affonso V, a quem havia sido recommendado pelo imperador Frederico III d'Allemanha, cunhado d'El-Rei: «Fizeram-nos tantas honras e tantas festas, como em parte alguma reis e principes nos tinham feito» (pag. 19 da ed. all.). Sobre os magnificos presentes que recebeu v. pag. 28. Ao cavalleiro francez Monseor Liam d'Anjos deu D. João II tambem por serviços em Africa o titulo de Conde de Gazana em terras de Fez com 2:000 dobras ordi-

As festas seguiam-se, sem cessar, umas ás outras, sobretudo desde 1485 (descoberta da Mina em 1482), offerecendo sempre novas surprezas [1]. Primeiro a embaixada de Veneza de Jeronimo Donato; apoz alguns mezes a recepção do Rei do Congo; em 1486 a do Rei de Beny, e logo depois, como contraste, a do principe D. Duarte, irmão da Rainha de Inglaterra. Em 1487 a embaixada do rei mouro Muley Befageja e a missão do principe Bemoyn do reino de Gelof, que se demorou um anno e se fez christão. No anno seguinte nova, longa catechese e conversão da embaixada (segunda) do rei do Congo; em 1490 as festas do casamento do principe D. Affonso em Evora, que deram brado na Europa. A morte do principe impoz uma tregua, que conclue em 1493. N'este anno recebe D. João II o cavalleiro francez «Monseor de Liam d'Anjos», depois o sabio allemão Dr. Müntzer, etc. Apenas D. Manoel sobe ao throno, recomeçam as festas officiaes. A republica de Veneza abre tambem a nova serie. Em 1496 é armado cavalleiro o embaixador de Veneza; egual distincção dispensou o monarcha em 1502 ao embaixador Piero Pasqualigo, que teve ainda a insigne honra de servir de padrinho ao principe D. João [2]. Entre as duas ultimas datas ha uma outra embaixada veneziana (1501), pedindo soccorro contra os Turcos, e no mesmo anno de 1501 a embaixada de Cananor; em 1505 temos a entrada triumphal de Diogo Pacheco, em 1511 a entrega da ordem da Jarreteira, em 1512 a embaixada do principe D. Henrique de Manicongo. De 1513-1514 ha mais as seguintes: a missão extraordinaria do primeiro enviado do Prestes João das Indias, as homenagens do Rei de Ormuz e do Samorim (com a conversão do *naire*, embaixador); em 1516 a recepção do Senhor de Langeac, a grande ceremonia com os magnates polacos, armados em S. Julião, e pouco depois identicas honras aos cavalleiros de uma nova missão ingleza. Entre as duas funcções dos cavalleiros, para variar, o combate publico do elephante e do rhinoceronte (1517). De 1519-1520 apparecia mais uma embaixada veneziana, a de Alessando de Pesaro, e como remate, em 1521 (anno do fallecimento de D. Manoel), as festas do casamento da Infanta D. Beatriz, Duqueza de Saboia, e a sua partida, que deu para um espectaculo grandioso durante muitos dias. [3]

Não contamos n'esta breve relação os factos mais conhecidos, a entrada de Vasco da Gama (1499) e as entradas e sahidas, sempre mais ou menos apparatosas dos outros grandes capitães da India e do Brazil, habituados á pompa oriental [4]; basta recordar que no curto espaço de vinte annos (D. Manoel reinou 25-26) sahiram de Lisbôa 33 armadas para as conquistas. Não contamos as festas de uma grande familia, como era a de D. Manuel (12 filhos de tres casamentos), os baptisados, as caçadas, os saraus, as festas religiosas, nem as da nobresa, nem as da colonia estrangeira. Já vê o leitor que valia bem a pena vir a Lisboa, mesmo só por curiosidade. Era a revelação de um mundo novo, que exigia um scenario explendido. Os monarchas comprehenderam isto, tanto o prudente D. João II, como o faustoso D. Manoel, com as suas tendencias imperialistas; este ultimo, principalmente, com os olhos sempre fitos na Italia, a grande mestra da vida, lembrando-se das palavras de Poliziano a D. João II [1], realisava para o povo portuguez e para a Europa, convidada ás margens do Tejo, o ideal que Joviano Pontano sonhára no seu tratado *De splendore*.

As emprezas de Africa primeiro, e depois os successos fabulosos das descobertas chamaram a attenção sobre este canto do Occidente; aqui se dava a senha que abria as portas do novo *Eldorado* [2]. Uma corrente de emigração estabeleceu-se rapidamente. A peninsula foi invadida por todos os lados; ia-se ao encontro da fortuna, como em nossos dias succedeu com as minas da California e com os campos de diamantes da Africa meridional. Muitos vieram em condições seguras, chamados officialmente por intervenção da Feitoria de Flandres, para acudirem a mil necessidades, creadas quasi repentinamente; outros, de motu proprio, confiando no engenho ou na espada, e ainda outros maltratados da fortuna, aventureiros, fiando-se no acaso, como para jogarem a ultima carta. Tudo isto produziu uma singular mistura, uma procissão estranha, uma Babel de linguas, de typos e de costumes, porque com essa gente estrangeira do Occidente vieram misturar-se as legiões de escravos da Africa, Asia e America [3]. Lisboa não se conheceu a si mesma no dia seguinte; deixou de ser a modesta cidade portugueza para se transformar no emporio commercial da Europa [4]. Lisboa encheu-se de thesouros; a *Casa da con-*

---

narias de assentamento cada anno, e na despedida presentes de muito preço, ginetes, jaezes, etc. (Pina, *Chron.*, pag. 180.)

[1] A lista das festas foi extrahida, com todo o cuidado, de numerosas obras, como Chronicas de Goes (duas), Pina (duas), Garcia de Resende *(Chron.* e *Miscel.)*, André de Resende, Souza *(Historia genealogica* e *Provas)*. Schäffer, Reifenberg, etc.

[2] D. Manoel deu-lhe ainda licença para pôr no seu escudo a insignia da *esphera dourada*, e fez-lhe outras grandes mercês. (Goes, *Chron.* Parte I, pag. 162.)

[3] O contracto ficou concluido a 26 de Março de 1521 e a Infanta partiu só a 2 de Agosto: Resende differe n'estas datas. N'este intervallo as festas succediam-se umas ás outras. Resende regala-se visivelmente em descrevel-as, pag. 319-334.

[4] V. os casos extraordinarios que nos conta Fernão Mendes Pinto, succedidos com simples capitães. Da entrada triumphal de D. João de Castro em Gôa «que soou tanto por toda a Europa» disse a Rainha D. Catharina «que D. João de Castro vencêra como Christão, mas triumphára como Gentio». *Asia* de Couto, Dec. VI, liv. IV, c. VI, no fim; ahi mesmo (pag. 311-319 da ed. de 1781) a descripção do cortejo, no qual se apresentaram tambem os ourivezes de prata e ouro.

[1] Que cuidasse a tempo da sua gloria, e lhe enviasse relações das descobertas, porque sem a penna dos sabios eram olvidados os maiores feitos. Carta latina das *Provas*, Vol. II D. João III, instado por Paulo Jovio com o mesmo intuito, respondia altivamente, mas já sem comprehender o espirito da Renascença e a missão do historiador: «que os Portuguezes sabião fazer e não comprar o dizer». *Goesiana*, pag. 8. Francisco de Hollanda tambem nada conseguiu por outro lado. O rei estava taciturno e pobre.

[2] Uma lenda allemã conta que um cavalleiro, estando em Jerusalem, e desejando ver n'um espelho magico a cidade mais formosa da Europa, vira surgir de repente Lisboa. Ainda em 1575 Diogo Mendes de Vasconcellos lhe dirigia os magnificos versos, que publicámos em outro logar, *Arch. art.*, fasc. VI.

[3] Goes diz que em seu tempo entravam por anno em Lisboa, vindos da Africa, 10-12:000 escravos «praeter alia ex Mauritania, India, Brasiliaque aduecta, quæ singula passim decem, viginti, quadraginta, quinquaginta aureis ducatis venduntur». *Hispania*, pag. 103 (1.ª ed. em 1542).

[4] Kiesselbach *(op. cit.*, pag. 317) julga que não foi a descoberta de Colombo, mas sim a de Vasco da Gama, que influiu sobre o commercio: «A communicação real e immediata com a

tractação da India não podia receber o ouro que lhe deviam das mercadorias; os officiaes não tinham tempo de o contar [1]. E em redor d'esses thesouros formigavam os pretendentes, recemchegados de todos os cantos da Europa. O doutor Hieronymus Müntzer, que viera em missão scientifica a Portugal, no fim do reinado de D. João II, já então pasmava do grande numero de allemães que andavam pela peninsula; eram ecclesiasticos, mercadores, artistas, impressores, armeiros e bombardeiros de Augsburg, Nürnberg, Ulm, Strassburg, precisamente dos grandes centros da arte allemã da Renascença [2]. Elles conquistaram desde logo uma posição excepcional, implantaram a imprensa, como em Hespanha [3], entrando logo em contacto com os espiritos mais cultos das duas nações. D. Manoel compensou-lhes o extraordinario serviço, concedendo o fôro de fidalguia aos impressores [4]. Seguiram-se outras concessões não menos importantes: o fornecimento, o exclusivo, quasi, do commercio do cobre e estanho [5], o negocio da polvora e do cordeame, o fornecimento de cereaes (por Antuerpia e Danzig), etc. Em 1448 já a influencia do commercio allemão era tal, entre nós, que D. João II mandava adoptar o *marco de Colonia*, como peso normal para o ouro e prata e *outras cousas*, segundo diz o documento, e que nenhum official de qualquer officio que seja, nem outras pessoas tenham outro peso, nem pesem por elle cousa alguma, senão pelo peso e marco sobredito [6]. Foi uma preponderancia que assombrou os proprios venezianos [7].

E' preciso ter bem presente este quadro das nossas relações internacionaes, tão extensas e tão intensas, e em tão variados assumptos [1], para acharmos o fio no labyrintho da nossa historia da arte e a razão de ser de tão encontradas influencias artisticas, como aquellas que se traduzem nas reliquias das nossas collecções. Para os objectos da ourivesaria religiosa havia typos tradicionaes que se iam buscar a uma arte mais antiga, e que estava em plena maturidade, quando a nossa fortuna nos deu os meios para dotar generosamente o culto. Os objectos da ourivesaria profana vinham satisfazer necessidades differentes, exigencias imprevistas; cada um pedia segundo o seu capricho individual, um queria esta forma, outro aquella; tal feitio era pobre, tal lavor vulgar, o esmalte era pallido, o cinzel timido; outros não sabiam mesmo o que queriam, faziam encommendas absurdas, como fazem sempre os *parvenus* — tudo isto note-se bem, fazia-se n'uma epoca (1480-1520) em que as artes industriaes procuravam entre nós novos caminhos sob a influencia da Antiguidade renascida. D'ahi as oscillações, o movimento irrequieto e indisciplinado das ideias, a desigualdade na producção artistica, que desorienta o observador. A theoria não teve, mesmo no estrangeiro, tempo de acompanhar o movimento da officina, e entre nós, e ainda na Hespanha, appareceu tarde, como dissemos [2]. Mas, abstrahindo mesmo da figura humana, ainda faltavam ao artista peninsular os modelos para o estudo das *formas dos vasos*, o primeiro de todos os estudos para o artista industrial.

Na Italia havia porém as reliquias da antiguidade, principalmente uma grande variedade de vasos para todas as applicações domesticas, que serviram de modelo para a creação das formas mais bellas da ourivesaria profana da Renascença. Por esses exemplares fez o erudito antiquario L. de Baif [3] os seus estudos para a obra *De Vasculis* (Paris, 1536), que serviu de ponto de partida aos modelos artisticos do allemão Wentzel Jamitzer (1508-1585) e do francez Androuet du Cerceau (1515-1585). A mesma obra foi ainda estudada pelo theorico italiano Serlio [4], cujo tractado (1.ª ed. 1540) serviu, a seu turno, ao hespanhol Arphe; a theoria de construcção geometrica d'este ultimo (1.ª ed. 1585) liga as formas da ourivesaria profana hespanhola ás da historia geral da arte. E quando fallamos de

India, devida aos portuguezes, exerceu nos primeiros tempos a unica influencia sobre a transformação do commercio do mundo; as costas do Atlantico ficam sendo, d'ora avante, o emporio das tão estimadas e preciosas especiarias.»

[1] Assim o diz Goes, *Chron.*, Parte IV, pag. 640. E o pessoal da casa não era pequeno: um feitor, um thesoureiro do dinheiro, um dito da especiaria, um juiz da balança, oito escrivães, vinte e nove guardas, um guarda dos livros, um apontador, um porteiro da porta e um numero incerto de trabalhadores, que variava de oito a sessenta e mais. Resende diz, *Miscell.*, pag. 377, que viu um dia vender o veador da fazenda 700:000 cruzados em drogas e especiaria.

[2] Outros centros ao norte: Lübeck, Danzig, Stettin, etc. Os opusculos latinos de Goes, a propria existencia do celebre chronista, que temos estudado em todas as direcções, é um testemunho das intimas relações de Portugal com a Allemanha, no tempo de D. Manoel; estas relações vinham de longe, de D. João II com Maximiliano I; de D. Duarte e D. Affonso V com o imperador Frederico III.

[3] Vide o importante trabalho do Dr. E. Volger sobre a organisação do commercio de livros e da corporação dos impressores na peninsula durante o seculo XV. Valencia já tinha imprensa em 1474. *Die ältesten Drucker und Druckorte der pyrenäischen Halbinsel*, pag. 118.

[4] Vide o Cap. VII. Sobre a influencia da arte estrangeira.

[5] *Arch. art.*, cap. II, *Os Fugger*; estes Rothschilds do seculo XVI eram os principaes fornecedores de D. Manoel. Um d'elles deixou seis milhões de corôas de ouro em dinheiro, não contando as joias e bens de raiz; um irmão d'este deixava outro tanto. A casa da familia em Augsburg era um museu explendido. Foi uma familia de grandes banqueiros, que tambem soube produzir grandes industriaes e grandes sabios. Goes era um dos intimos da casa. V. as suas *Cartas latinas*, nossa edição.

[6] J. P. Ribeiro. *Dissert.*, vol. I, pag. 333.

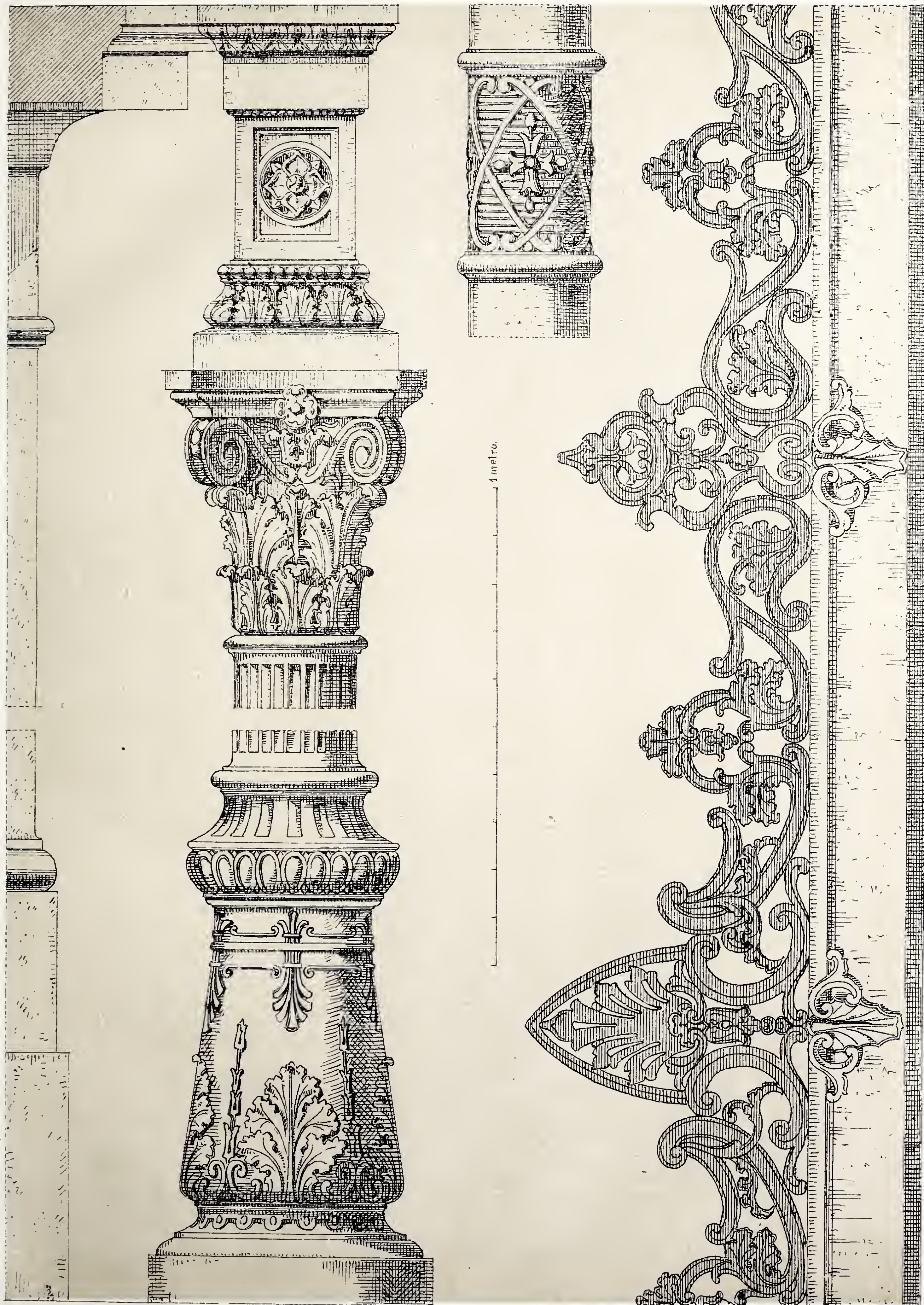
[7] Um Welser, membro de outra casa commercial de Augsburg, chegou a receber de Carlos V, em 1527, o titulo de Vice-Rei de Venezuella, com a doação das terras da immensa colonia e da capital Caracas, como legado da corôa. Uma expedição de allemães tomou posse do legado. Carlos V chegou a dever a esta casa onze milhões de florins. Uma senhora da familia Welser casou com um archiduque d'Austria, filho do Imperador Fernando I.

[1] A exposição daria para um volume; teriamos de fazer uma historia do commercio portuguez nos sec. XV e XVI; alguns capitulos já foram esboçados em 1877; vid. *Arch. artist.*, fasc. IV: Sobre as relações de Portugal com a côrte de Borgonha (pag. 85-90), com a Allemanha (pag. 109-125); sobre o commercio de Portugal nos seculos XV e XVI, pag. 126-142. Vid. adiante o cap. VII.

[2] Referimo-nos ao estudo da figura humana (v. retro, pag. 32), e das proporções em geral. Como não se revela a figura humana na ourivesaria italiana do sec. XIV, nas admiraveis obras de Andrea Ognabene, 1316; Giglio de Pisa, Piero e Lionardo de Firenze, todos ainda do meado do seculo II vid. as obras em Labarte vol. I Pl. 57-60.

[3] Embaixador de Francisco I em Veneza e Allemanha, fallecido em 1547. Escreveu ainda outras duas dissertações archeologicas: *De re vestiaria* e *De re navali*.

[4] *Architectura* em cinco livros. Ed. de Veneza, 1544, fol. 11 e seg., na Biblioth. do Porto, Y-12-39. Na obra de Arphe *De varia commensuracion*, v. livro IV. Cap. II a IV., ahi mesmo.



DETALHES DA COBERTURA METALICA DO EDITICIO DA ASSOCIAÇÃO COMMERCIAL

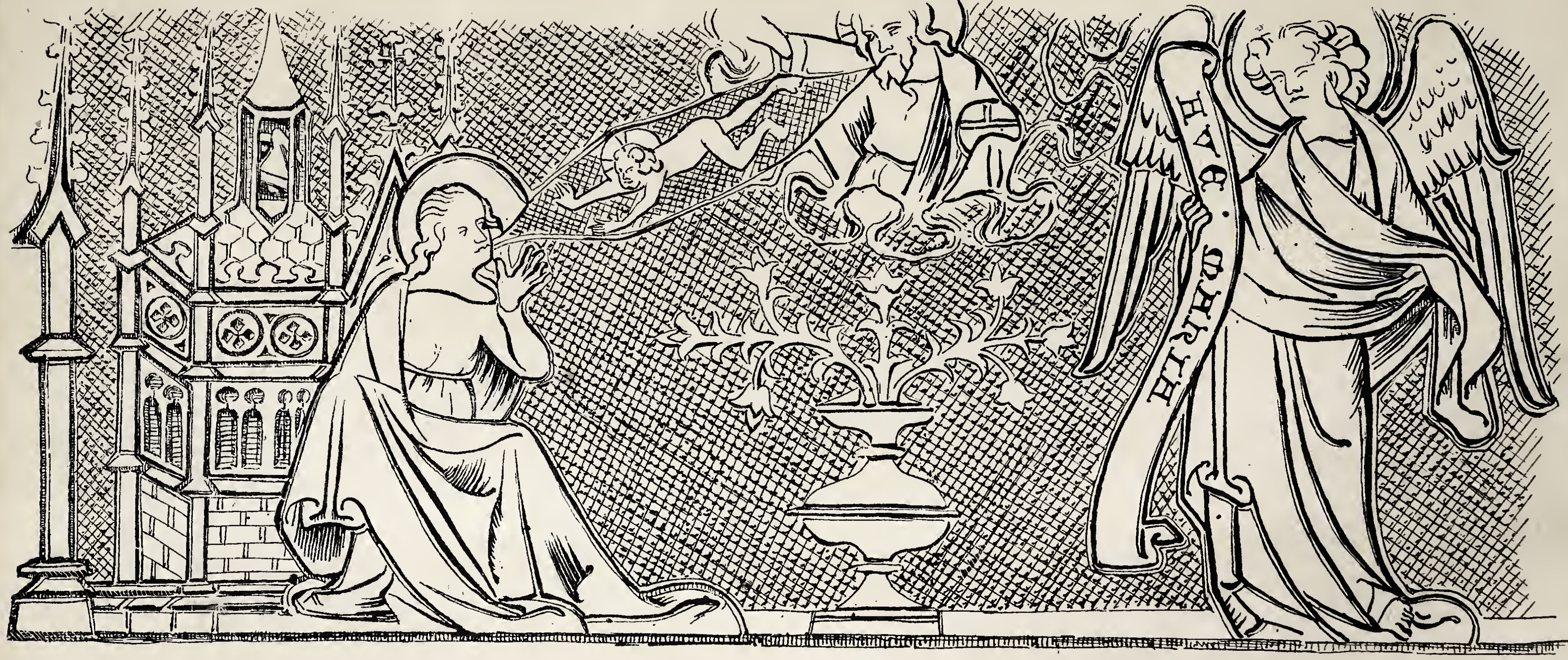
Projecto e desenho de Thomaz Soller



S. BRUNO — Estatua em madeira, de Manoel Pereira, desenho de Soares dos Reis



COSTUME DE CAPRI — Quadro de Silva Porto, desenho de Marques d'Oliveira



DETALHE DA LAPIDE DE BRONZE DE LEÇA DO BALIO — DESENHO DE SOARES DOS REIS

theoria não alludimos só ás regras da construcção geometrica dos objectos [1], mas tambem á theoria da ornamentação, á sciencia da composição artistica. Quem considerar attentamente a fórma dos nossos gomis, jarros, picheis, etc., e os comparar com os admiraveis exemplares de Jamitzer [2], ha-de reconhecer isto, ha-de-nos dar razão em ambos os pontos, principalmente com relação ás peças anteriores a 1520.

A collecção de El-Rei D. Fernando contém, a este respeito, exemplares summamente caracteristicos, por exemplo, dous picheis que não resistem ao menor exame de estylo, quer consideremos o plano de construcção, quer o systema de ornamentação e, no entanto são obras de um grande merecimento de execução. O museu do mesmo principe contém salvas, taças e pratos que se acham litteralmente cobertos de ornatos, com uma *virtuosidade* que deslumbra, mas que zomba de todas as leis da economia artistica: da composição dos motivos, da sua distribuição, da sua *ligação* interna e externa, porque n'esses motivos envolve o artista episodios, que não teem sequer unidade historica. A mythologia antiga não se combina com os factos contemporaneos; as scenas do Velho e Novo Testamento intervem sem nexo na historia grega e romana; a allegoria, a allusão symbolica não se percebe, a acção fica cortada, a obra em fragmento, e, n'uma palavra, sem harmonia. Excepções sempre as ha, mas são muito raras antes de 1520.

Na ourivesaria religiosa estes excessos não se accentuaram tanto, porque n'esse campo havia uma tradição respeitavel e respeitada, fixada em grossos compendios [3]; os assumptos eram conhecidos, os symbolos e attributos facilmente intelligiveis; as historias andavam nos livros de devoção mais vulgares [4]. Uma litteratura popular muito fecunda, ajudada por uma *iconographia* não menos popular [5], e que até precedêra a imprensa na propaganda das lendas religiosas [1], havia posto os episodios ainda menos conhecidos da historia sagrada ao alcance das intelligencias mais rudes; a igreja, emfim, para completar a obra, punha esses episodios em acção nos seus *Mysterios* e *Autos*. Se porém, mesmo n'esse campo, houve desvios e abusos, como já provamos (v. pag. 37), o que não havia de succeder com a invasão das novas ideias da Renascença na vida mundana, invasão que se verificou n'uma epoca em que os espiritos se achavam debaixo da influencia das descobertas mais extraordinarias, e que abalavam pela raiz todas as condições da vida?

A nossa ourivesaria profana reflecte essa profunda perturbação [2]. É um tumultuar de ideias, que procuram com difficuldade uma formula de expressão, uma sahida. O artista intenta traduzil-as n'uma forma nova, debalde, porque não conhece a linguagem tradicional das formas [3], e não tem uma tradição segura atraz de si, como a tivera a geração anterior na architectura gothica. Estes reparos, estes defeitos teem pois a sua natural explicação no meio em que os nossos artistas trabalharam. Os falsos patriotas, e aquelles que o são de boa fé, porque não sabem mais, porque ignoram que uma obra d'arte nunca se deve julgar senão depois de um processo cuidadoso de critica comparada com identicas producções contemporaneas dos principaes povos cultos, esses podem achar dura a analyse que fazemos: pois refutem-n'a.

Onde ha grande sombra ha de certo viva luz, já o reconhecemos nos outros capitulos; e ainda depois do que fica n'este ha margem para grandes e merecidos louvores aos artistas portuguezes, que se dedicaram á ourivesaria profana. Quem considerar, no seu conjuncto, as collecções de El-Rei D. Luiz e principalmente

---

1 Serlio trata especialmente das formas dos vasos na parte que se refere ao traçado das linhas curvas; ha a fixar tres typos fundamentaes: 1.º o traçado dos dous circulos, sendo um concentrico; 2.º o traçado em cruz ou em ovo, inventado pelo auctor, e 3.º o traçado do circulo puro. Sem estampas não é possivel comprehender-se a construcção d'estes traçados.

Da obra de Serlio ha varias edições na Bibl. Nac. de Lisboa, na do Porto (em latim e italiano, annotadas em portuguez), na Bibl. R. da Ajuda, etc.

2 *Novum opus.* Nurnberg, 1551, fac-simile de 1879. Esta collecção abrange cerca de 150 padrões de Jamitzer e do seu imitador Virgil Solis. No fim os tres typos fundamentaes de Serlio, segundo a edição que citamos. A ultima estampa representa vasos antigos romanos, achados na Allemanha no principio do sec. XVI, e que foram aproveitados por Rivius na sua *Perspectiva*. Nurnberg, 1547, por conselho de Jamitzer.

3 Basta citar a *Legenda aurea* de Voragine. Vid. as *Recherches bibliographiques* de Guénebault sobre esta obra no *Dicc. iconogr.*, pag. 905 e seg.

4 Por exemplo: o *Salus animæ, Hortulus animæ*, o *Speculum humanæ vitæ*, etc. Este ultimo é de um celebre prelado hespanhol, Rodericus, Bispo de Zamora, de Calahorra e de Palencia, fallecido em 1470 ou 1471; a sua obra foi traduzida na Italia, França, Allemanha, Suissa, Paizes-Baixos, etc. A primeira edição é de 1483, a ultima de 1683. Ainda hoje é estimado como incunabulo da gravura.

5 Encontramos incunabulos da gravura, estampas avulsas de devoção do sec. XV, cobrindo as guardas de volumes da Bibliotheca d'Evora. As gravuras de devoção de Dürer corriam por todo o mundo; para Portugal vieram muitas, por intervenção dos Feitores, como já provamos *(Arch. art.*, fasc. IV). O notavel escriptor Cochlaeus (1479-1552) dizia: «Opera Dureri longissime mittuntur, quippe extant figurae passionis Domini, quas ipse depinxit in aes incidit atque impressit, adeo subtilis sane, atque ex vera perspectiva efformatæ, ut mercatores ex tota Europa emant suis exemplaria pictoribus.» *Compend. ad. Geogr. Pomp. Melae*, cap. IV.

1 Desde a *Biblia pauperum* e os outros productos da xylographia sem texto: *Historia S. Joannis Evang.* (apocalypse), *Historia B. V. Mariæ*, os *Sete peccados mortaes* até aos livros com texto: *Historia antechristi, Ars moriendi, Speculum humanae salvationis*, etc. A producção d'estes livros, feitos principalmente para quem não sabia lêr, foi extraordinaria. «Serve o desenho para o povo que não sabe lettras», ainda dizia Hollanda em 1571. *Da Fabrica*, fol. 39.

2 Garcia de Resende *Miscell.*, pag. 363) notou, com fino tacto de artista, a differença entre as obras da Italia, inspiradas por uma grandiosa tradição, e os productos nacionaes, devidos á inspiração subjectiva de artistas, dotados com faculdades muito desiguaes, luctando na Europa com o prestigio de uma grandiosa e antiga escola, e no Oriente com uma technica muito aperfeiçoada e uma mão d'obra baratissima (pag. 347). V. adiante cap. VII *Sobre a influencia da arte estrangeira*. O Oriente e Occidente.

3 A da antiguidade greco-romana. O primeiro tractado de architectura, impresso em Portugal, é uma edição da obra hespanhola de Sagredo *Medidas del Romano*, Lisboa, 1542; 1.ª ed. Toledo, 1520. Vitruvio nunca foi traduzido em portuguez; apenas o poderiamos ter conhecido indirectamente pela traducção do tractado *De Re ædificatoria*, de L. B. Alberti, encommendada por D. João III a André de Resende cerca de 1550-1553, isto é, setenta annos depois de ter sahido em Florença a primeira edição latina, 1485. E ainda assim a traducção não se imprimiu! Só em 1733 é que tivemos o primeiro compendio das cinco ordens e da sua ornamentação (Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos).

a de El-Rei D. Fernando [1], muito mais importante pelo numero, pelo valor e pela variedade dos objectos, formará uma ideia aproximada do que foram os thesouros incalculaveis das antigas collecções portuguezas do seculo XV e XVI. São modestas reliquias, apenas um cento de objectos, se tanto, com outro cento em collecções particulares do paiz e do estrangeiro [2], e só talvez uma quarta parte dos objectos mereçam a classificação de verdadeiramente notaveis. Tudo isso chegaria apenas para guarnecer o paço de um infante portuguez. A raridade dos objectos da ourivesaria profana e a abundancia relativa dos objectos do culto explica-se facilmente pelas fundições repetidas, em caso de necessidade publica ou particular; n'essas occasiões fundia-se logo a prata *não sagrada* das egrejas e conventos, sem o menor escrupulo; era um expediente vulgar, usado em toda a peninsula (v. retro, pag. 10).

Não pretendemos confrontar a pequena lista dos objectos que salvámos nem sequer com os inventarios dos nossos principes [3]; recordaremos apenas os thesouros de alguns particulares opulentos, por exemplo, o presente que o Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa (1460-1532) mandou a D. João III em 1529, para a ajuda do negocio de Moluco [4], composto de quarenta e tantas peças [5] de prata, a maior parte dourada e do mais fino lavor, todas de serviço profano, as quaes pesavam mais de 374 marcos [6]. D. Diogo desculpava-se no fim de ser tão pequeno serviço, e agradecia a El-Rei a mercê de lh'o acceitar. O mesmo prelado fazia um presente superior ainda, de cincoenta peças de ouro e prata, do mais alto preço e feitio á sua cathedral [1], alem de doações menores a outras capellas e egrejas de Braga e do seu arcebispado, sobrando-lhe ainda dinheiro para completar a dadiva com os estofos mais preciosos para o culto, com livros custosamente illuminados, não fallando em construcções e restaurações architectonicas, que fizeram de Braga uma cidade nova. O mesmo exemplo seguia o Bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida (1458-1543), outro grande prelado, segundo o estylo italiano, dotando ricamente a sua cathedral [2]; e ainda lhes sobrava prata e ouro bastante para o seu serviço particular, para uma vida de principes. Quem examinar estes e outros documentos reconhecerá comnosco, que o que possuimos são apenas modestas reliquias, como dissemos.

A ourivesaria profana está representada nos inventarios por variadissimas peças; não são, como na ourivesaria religiosa, dez ou doze typos d'obras conhecidos [3].

No serviço do paço distinguiam-se as seguintes variedades: *peças de mesa* ou de *mantearia*, *peças de camara e recamara* (serviço intimo), *peças de cosinha* e *peças de botica*, não contando as *peças de capella* e *oratorio*, de que tratamos no capitulo anterior [4].

As peças de camara ainda tinham uma subdivisão, porque, ou serviam directamente ao principe, ou ás pessoas do grande e pequeno serviço (*prata das damas e acafatas*, Doc. VII, no fim).

As peças do serviço de mesa e camara devem merecer-nos especial attenção, porque eram do uso pessoal dos principes; as peças de recamara, da botica e da cosinha não tinham, naturalmente, um notavel valor artistico, posto que fossem do mesmo metal precioso [5], e ás vezes de grande valor intrinseco, massiças, como convinha a um serviço mais pesado. Entre essas peças do serviço da mesa e camara temos de fazer necessariamente uma escolha methodica, aliás gastariamos o tempo e a paciencia do leitor a enfileirar nomes; fariamos um diccionario secco e enfadonho e não um capitulo de historia da arte. [6]

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

---

1 Esta ultima esteve muito bem representada na primeira Exposição do *Centro artistico portuense*, por meio de umas 50 photographias de grande formato. Além d'isso examinámos a maior parte dos objectos por duas vezes, no proprio Palacio das Necessidades. Na Exposição de Coimbra de 1869, na *Associação dos Artistas*, estiveram expostos muitos objectos de ourivesaria existentes em Coimbra e no seu districto. Na do Porto de de 1867, no Palacio de Crystal (retrospectiva) viam-se numerosos objectos das provincias do Norte. A Academia de Lisboa tem mui poucos objectos de ourivesaria profana; a maior parte das peças da sua collecção, *Museu d'arte ornamental*, são de ourivesaria religiosa.

2 Collecções dos srs. F. Spitzer, Barão de Alcochete, Charles Stein, todas tres em Paris; familia Sandemann (Londres). Em Portugal merece ser citada a do Visconde de Monserrate (Cintra), que rivalisa com a de El-Rei D. Fernando e a collecção de El-Rei D. Luiz.

3 O Doc. VII da Rainha D. Catharina representa, apesar de muito incompleto (um livro em lugar de tres), 2029 marcos de prata; o Doc. VI da Princeza D. Maria, filha de D. Manoel, 1931 marcos de prata; não contamos o ouro, nem as pedras, estofos, tapeçarias, etc., etc.

4 Trata-se sem duvida da questão debatida entre D. Manoel e Carlos V, e que só acabou pelo tractado de Saragoça, em 1529, com o sacrificio de 350:000 ducados pagos por D. João III. V. o cap. *Sobre o commercio oriental das especiarias*, em *Arch. artist.*, fas. IV, pag. 136-142. O documento de D. Diogo de Sousa é precisamente de 1529, mas parece que nem todos os objectos que elle deu a D. João III passaram a Hespanha. Uma *ara de alabastro*, engastada em prata, citada por Sousa. Doc. VI, pag. LXXIV-LXXV é sem duvida a que D. Diogo mandou ao rei; a descripção e o pezo da prata concordam em ambos os documentos.

5 1 confeiteira, 4 copas, 2 cantaros, 4 gomis, 2 albarradas, 10 taças, 6 picheis, 5 bacias d'agua ás mãos, 2 jarros, 2 frascos, etc. Documento inedito do nosso amigo, sr. R. V. d'Almeida.

6 D. Affonso III (1248-1279) deixou apenas 192 marcos (Doc. ined. do sr. Almeida) e quando deu casa ao infante D. Diniz, depois rei, arbitrou-lhe apenas 52 marcos (Doc. ined. de 1318, idem).

1 Foram 5 cruzes, 6 calices, 2 custodias, 2 ostiarios, 2 caldeiras, 2 lampadas, 2 gomis, 10 castiçaes, 2 galhetas, 2 thuribulos, 1 baculo, etc. (Doc. ined. do sr. Almeida).

2 Doc. publicado pelo sr. Simões de Castro. *Portugal Pittoresco*, vol. I, pag. 113-119.

3 Vide o nosso *Glossario*; o theorico hespanhol Arphe (*op. cit.*, Livro IV) estabelece claramente a classificação das *Piezas de iglesia*: de *procession*, de *altar* e de *capilla*. Os documentos portuguezes que apresentamos não separam bem estes grupos.

4 As indicações sobre as peças da ourivesaria profana são mais positivas. V. Doc. V e principalmente Doc. VII, no fim.

5 Doc. VII. Dez bacios de cosinha, pezando 77 marcos e tanto; logo depois mais 46, pezando 190 marcos, e mais 122 pezando 298 marcos. Total, 565 marcos. No Doc. V mais objectos de cosinha. No Doc., III. isto é, em 1445, já encontramos 16 bacios de cosinha de prata, de 4 marcos cada um. No Doc. VII encontramos umas grelhas de prata, dous funis de prata, doze medidas de prata. etc.; estas ultimas tres peças tambem apparecem no serviço da *botica*. No inventario de D. Manoel, Doc. IV, achamos uma rezinga (seringa) de prata, etc.

6 **Segue a analyse historica e artistica das principaes peças da ourivesaria profana, nacionaes e estrangeiras, que existem em Portugal, e algumas fóra do paiz.**

SE ANTES DA INVASÃO ROMANA HAVIA UMA ARTE ENTRE NÓS

(Conclusão, v. pag. 1)

Ignoro ainda que consideração deram os archeologos francezes ás observações que contrapuz ao seu arésto.

O snr. H. Martin terminava o seu artigo com estas palavras:

«Sem pretender resolver a questão, farei a seguinte reserva provisoria — substituir «anteriores (baixos relevos) aos Germanos» a «anteriores aos Romanos.» Os habitantes da Citania bem podiam, sob os Romanos, continuar a construir e a ornamentar as suas construcções no mesmo estylo que d'antes se praticava em Sabroso. O proprio snr. Sarmento não faz remontar a inscripção da caza Camal alem do I seculo.

«Eu ajuntarei, pela minha parte, a seguinte observação, é: que sobre estes baixos relevos nem se vê a cruz dos Christãos, nem os dragões d'Odin; e, não obstante, os invasores teutonicos da Hispanha no V seculo eram já na sua grande maioria christãos arianos»

Como se vê, o snr. H. Martin é tão pouco a favor da hypothese germanica, que me offerece contra ella um argumento novo; mas a substituição que elle aconselha implica uma nova hypothese, que eu não posso subscrever.

Pelo seu alvitre não seria aos Germanos, mas sim aos Romanos, que haviamos d'ir pedir o segredo do estylo ornamental, que nos occupa.

Já no principio do seu artigo o snr. H. Martin tinha accentuado a ideia de que «algumas das formas mais caracteristicas, taes como os tôrsos e entrelaços (que tanto se encontram nos nossos baixos relevos, como nos escandinavos) eram já conhecidos da antiguidade classica».

A' mesma ideia obdece o snr. Hunger, quando na *Revue Celtique,* [1] discutindo a origem dos ornatos da «miniatura irlandeza», onde tambem predominam, por exemplo, os entrelaços, hesita se ha de abraçar a opinião commum sobre a sua originalidade barbara, se declaral-os uma imitação das formas, usuaes na arte classica.

Vem aqui a proposito, bem que o não pareça, mencionar tambem a observação do snr. Virchow, observação que eu já tinha feito, sobre as analogias, deixem-me dizer, surprehendentes entre alguns ornatos de Mycenas e alguns ornatos da Citania [2].

Mas todas estas approximações e outras que poderiam adduzir-se, para as quaes contribuem monumentos de regiões tão distantes, e a maior parte d'elles tão affastados do pretendido fóco da sua irradiação, não inculcarão a mesma communidade d'origem, que a archeologia tem demonstrado para tantos outros productos das civilisações antigas?

No campo das hypotheses, a disputa póde prolongar-se indefinidamente, como quasi sempre acontece, quando as rasões se não inspiram, ou não podem inspirar, de factos positivos que as tornem decisivas; porém nas nossas ruinas não faltam inteiramente factos positivos e é a auctoridade d'elles que eu vou contrapor á auctoridade do meu sabio contradictor.

Como explicar a analogia entre os ornatos da Citania e de Mycenas?

Por um mero accaso, não.

E, porque os romanos receberam da Grecia a sua educação artistica e na Citania ha signaes manifestos d'influencia romana, não repugna acreditar que fosse o romano quem effectuasse a transmissão das formas ornamentaes, que se encontram nas duas extremidades da Europa. Mas já é para surprezas que os romanos conquistadores do occidente da Hispanha, isto é, os romanos do tempo d'Augusto, sómente introduzam na Citania fórmas ornamentaes archaicas, tão archaicas, que se confundem com as de Mycenas d'Agamemnon (se são verdadeiras as conjecturas do snr. Schliemann), e nenhuma outra das que, dominando na sua epocha, viessem contrastar com a rudeza barbara, mas, note-se bem, homogenea, de tudo o que na Citania se encontra.

Ainda assim, a presença dos romanos na Citania, ou a sua influencia, attestada por mais que um indicio, pode fornecer uma base tal qual áquella supposição.

Mas Sabroso? Aqui não nos cançaremos de o repetir, a influencia romana é absolutamente nulla, e todavia o estylo ornamental da Citania cá nos apparece em mais que uma construcção.

E' crivel que os romanos introduzissem em Sabroso a sua architectura, o seu estylo ornamental, e nada mais, nem um só producto da sua industria, nem sequer algumas telhas para guarnecer as cazas, cujos portaes ornavam de baixos relevos?

E que estamos nós a fallar d'architectura romana e d'estylo ornamental romano em Sabroso?! As cabanas circulares de Sabroso, o seu apparelho, a sua disposição, todos os seus accessorios architectonicos não tem nada que vêr com a architectura romana. Tudo aquillo constitue uma architectura perfeitamente caracteristica, mas ainda mais: perfeitamente barbara e, para dizer-se que tal architectura deve o quer que seja á influencia romana, é necessario não a ter visto.

Argumentando com as reminiscencias da antiguidade classica, para as justificar em face de Sabroso, seria preciso admittir que os habitantes d'esta povoação, namorando-se de certos ornatos que viram em monumentos romanos, não importa onde, nem quando, os vieram copiar nas pedras dos seus edificios. Nada lhes agradaria n'aquelles monumentos, senão certas e determinadas fórmas de ornato, com exclusão de todas as mais, e exactamente as fórmas identicas ás de Mycenas, e a outras, que não só não destoam d'aquelle estylo caracteristico, mas andam associadas com ellas [1].

---

[1] I, 9-26.

[2] No opusculo que corre com o titulo: *Aus den verhandlungen der Berliner anthropologischen gesellschaft,* pag. 345. Approximações entre a ornamentação dos tumulos do norte e a de Mycenas já tem sido feitas tambem. Vid. *Revue Celtique,* no logar citado, pag. 16.

[1] Exemplos: na Citania encontra-se uma cruz, associada com um suastika de braços curvos, exactamente como na fig. 385 da obra do snr. Schliemann, *Mycenes* (tradução franceza). A cruz da Citania tem a mesmissima fórma que a de Mycenas; o suastika differe um pouco, porque o de Mycenas tem quatro braços, o da Citania tres. O suastika (adoptamos a denomina-

O meu espirito recusa-se de todo em todo a perfilhar similhantes supposições. Ainda hesitaria em acceital-as «provisoriamente», reflectindo que as não engeitam sabios como o snr. H. Martin, dado o caso d'estar plenamente demonstrado que só a antiguidade classica tinha o monopolio dos ornatos em questão. Mas eu escuso de sahir de Sabroso, para me certificar de que os seus habitantes conheciam tudo isso, antes de saberem que existiam romanos: basta-me olhar para os seus objectos de bronze e muito principalmente para a sua ceramica, que, embora seja uma industria imitada, é innegavelmente local.

N'esta ceramica os torsos, os entrelaços e ornatos congeneres encontram-se a cada passo; e toda esta ornamentação, que o snr. H. Martin, na carta que já citei acima, classifica de «ornamentação celtica dos dolmens», deve tanto ou tão pouco á influencia romana, que é precisamente a influencia romana, com a concorrencia da sua industria ceramica, que lhe dá o o golpe de morte, como é manifesto a todo aquelle que estudar os achados da Citania e de Sabroso sob este ponto de vista.

Assim os habitantes de Sabroso não conheciam sómente a ornamentação, que se attribue á antiguidade classica: muito antes que os romanos lh'a podessem ensinar, estavam fartos de a applicar nos seus artefactos; e isto é um facto tão positivo e irrefragavel, que desafia a critica mais meticulosa.

Não se exigirá de certo que produzamos a favor da arte de gravar em pedra provas da mesma especie, que as adduzidas a favor da arte de gravar em barro. As unicas provas cabaes são os proprios monumentos; mas, desde que elles se tornam o *quod demonstrandum*, claro é que nos fica cortado o recurso dos factos positivos, restando-nos apenas o das inducções.

Ahi mesmo porém o terreno que trilhamos não nos nos parece mais desvantajoso, que o dos nossos oppositores.

Temos em primeiro logar o facto certo das aptidões artisticas dos nossos occidentaes e o seu talento pratico de burilar no barro uma serie dada de motivos ornamentaes.

Temos o facto não menos certo de que nos baixos relevos da Citania e de Sabroso o artista dispõe de uma ornamentação, que tem com a do oleiro incontestaveis relações [1]. Ha mesmo no processo, empregado por um e outro, uma particularidade significativa: toda a ornamentação no barro é aberta a buril; em relevo apenas encontramos o torso, ou cordão torcido, quer singelo, quer dobrado.

A mesma cousa se dá com o esculptor: todos os ornatos na pedra são abertos a cinzel; em relevo apenas encontramos o torso, quer singelo, quer dobrado [1].

O que nos falta, para acceitarmos com plena confiança que do mesmo povo, de onde sahiu o artista oleiro, sahiu tambem o artista esculptor? E' que, se abundam provas de que os povos pre-historicos conheciam a arte de gravar em barro, nenhumas temos de que soubessem a arte de gravar em pedra?

Mas entre os povos pre-historicos, nomeadamente os do occidente, a gravura em pedra não só era conhecida, mas chegava quasi a mania. E', tendo-a em vista, que o snr. Desor deu a esta gente a denominação de «*race écriveuse*».

Sem fallar nas gravuras dos dolmens, o numero total das rochas esculpturadas, só no occidente, deve ser prodigioso quando conhecido, pois que já o não é pouco o d'aquellas, de que nos chegou noticia.

D'esses rudes desenhos aos baixos relevos da Citania dir-se-ha que a distancia é grande.

Mas façamos a experiencia, sem sahir das nossas ruinas.

Dentro dos muros da Citania encontra-se sobre uma lage a gravura d'uma espiral d'um caracter tão primitivo, como muitos outros signaes, circulos etc., vulgares nos penedos d'esta povoação, na de Sabroso e n'outras mais do nosso paiz, e egualmente vulgares, diga-se de passagem, nos dolmens do occidente. Na padeeira-Coronero, atraz mencionada, a espiral apparece já transformada n'um ornato tão nitido, como os demais baixos relevos, e harmonisando com elles [2]. Para obter esta nitidez, bastou refundar a cinzel sobre a superficie plana da padeeira a linha enroscada, que na lage apenas estava esboçada, e arredondar o relevo, produzido pelo rebaixo dos dous sulcos parallelos. Se acolá a espiral era formada por uma linha levemente gravada na superficie da lage, aqui ficou formada pela especie de cordão que o rebaixo dos dous sulcos parallelos fez resaltar, e que se tornou a dominante, emquanto que na lage a dominante era a linha [3].

Salvas poucas excepções, os baixos relevos da Citania e de Sabroso são obtidos pelos mesmos meios de execução; e ás vezes alguns d'elles, como póde vêr-se na padeeira, de que a *Renascença*, fig. 44-5, fig. 6, dá o desenho, se não são inferiores, tambem não são superiores a algumas gravuras, que tenho encontrado em lages.

ção, que o snr. Schliemann dá a estas figuras) de tres braços é vulgar em Mycenas (fig. 428 e *passim*). O de quatro é tambem vulgar na Citania, e acha-se associado com os ornatos que se póde ver na *Renascença*, pag. 44-5 fig. 6; com uma figura que se assimelha a um X, egual ao que entra na ornamentação da *Pedra Formosa* (Renascença, fig. 8), salvo que este é composto de linhas dobradas e o outro d'uma só linha, etc.

[1] No n.º já citado do *Occidente* tratei de pôr em relevo estas relações, cotejando a ornamentação do bronze, do barro e da pedra, á vista da compia d'alguns objectos, achados em Sabroso. Encarei porém estas relações só por uma das suas faces. Com desenhos á vista, poderia mostral-as por muitas outras.

[1] Para ser rigorosamente exacto, devo accrescentar — salvo uma excepção até hoje conhecida.

[2] Póde verificar isso quem examinar o *Occidente*, fig. 1.ª.

[3] A caracteristica d'esta antiga ornamentação parece com effeito ser o cordão, substituido á linha. Nas ruinas da Cividade (Ancora) appareceu uma portada, do mesmo estylo que a de Sabroso, publicada pelo *Occidente*, de cuja ornamentação principal quem quer póde ter uma exacta ideia, fazendo uma trança de quatro «pernas», sendo cada perna formada de quatro cordões parallelos.

Já que fallei nas reliquias da arte que se discute, encontradas fóra da Citania e Sabroso, accrescentarei que na Cividade appareceram, além da portada já mencionada, mais tres pedras com baixos relevos; perto do Castello de Vermoim, duas, e proximo do monte da Saia quatro capiteis de feitio extranho, que me parecem da mesma epocha. Quantas não appareceriam mais, se as procurassem! Eu não digo — se as desenterrassem: uma das pedras de Vermoim, em que se encontra a mesmissima ornamentação de Sabroso, serve, ha muitos annos, de padeeira ao portal d'uma quinta.

Vê-se pois que dos rudes desenhos das lages aos baixos relevos, que se pretendem filiar na arte classica, a distancia é infinitamente pequena e que as suas relações indicam mesmo, mais ou menos vagamente, um caminho, que apezar d'um adagio nosso, não póde levar a Roma.

Em resumo, os baixos relevos de Sabroso e da Citania revelam-me o mesmo caracter d'archaismo, que a architectura e a ceramica pre-romana, que lá se encontra, e a harmonia e a homogeneidade nas manifestações d'estas tres artes para mim é tal e tão axiomatica, que estou profundamente convencido de que, descoberto o centro d'onde uma d'ellas irradiou, está achado o segredo da mysteriosa civilisação dos povos occidentaes.

Eis as rasões que me inhibem d'acceitar a substituição, proposta pelo snr. H. Martin, e me forçam a manter a minha affirmativa: «baixos relevos anteriores aos Romanos», isto em absoluto, é claro, e tendo unicamente em vista a questão d'origem. De resto, eu não estou sómente persuadido de que a arte, que elles nos accusam, continuou «sob os Romanos»; estou persuadido de que se prolongou «sob os Germanos» [1].

Guimarães.

F. Martins Sarmento.

DESENHOS

DETALHES DA COBERTURA METALICA DO EDIFICIO DA ASSOCIAÇÃO COMMERCIAL

Projecto de Thomaz Soller

Publicado no nosso primeiro numero, o projecto da cobertura metalica do pateo do edificio da Associação Commercial do Porto, damos hoje alguns *detalhes* d'esse projecto. São elles o capitel e base das columnas que sustentam a armação, e o ornato que fica na parte superior da lanterna.

O capitel é de ordem composita e a base apresenta uma ornamentação de acanto e palmetas.

O fuste cannelado da columna é adornado á altura das impostas dos arcos de granito do pateo, com um annel no mesmo estylo da base.

O ornato da parte superior da lanterna, consiste igualmente, e em harmonia com o estylo geral da decoração, em folhas de acanto e palmetas.

As dimensões das columnas demol-as na descripção do projecto.

Manoel M. Rodrigues.

[1] Nunca me hade esquecer a surpreza que senti ao encontrar, entre os ornatos d'uma antiga egreja de Valença do Minho, um suastika de quatro braços, exactamente egual aos da Citania. Nos arcos-cruzeiros d'egrejas antigas, como a de S. Miguel do Castello (Guimarães), não é raro encontrar uma ornamentação curvilinea, que traz logo á ideia a ornamentação de Sabroso; e eu tenho dicto commigo que é bem provavel que acontecesse entre nós o mesmo, que o snr. Henri Martin suppunha ter acontecido com a velha architectura da França. Como é que precisamente n'este campo, eu tenho a desfortuna de achar-me em desaccôrdo com o auctor dos *Etudes d'Archéologie celtique*?

O S. BRUNO — De Manoel Pereira, desenho de Soares dos Reis

A Hespanha possue mais de uma obra notavel de artistas portuguezes. Basta citar os trabalhos de Sanchez Coelho. No seculo XVII o paiz, pobre e sem a protecção da côrte, que residia em Madrid, não offerecia grande futuro á arte. A visinha Hespanha dava um exemplo do contrario, precisamente na epocha em que Manoel Pereira sahiu de Portugal (cerca de 1640). Zurbaran, Velazquez, Murillo estavam no auge da gloria. Além dos grandes artistas havia as melhores escolas, com excellente organisação, de antiga data, o que era não menos importante. Em 1646 já o nosso Pereira podia pedir ao prior do convento de S. Felipe el Real de Madrid a somma de 200 ducados por uma estatua de S. Felipe, de pedra, da altura de duas varas, e davam-lhe a encommenda. A communidade depois de ver a obra no seu logar, achou ainda que tinha dado pouco, e gratificou o artista. Tendo depois executado um São Bruno para a Cartuxa del Paular em Madrid foi tal o exito, que todos paravam admirados a contemplal-o. Conta-se que Felipe IV déra ordem ao seu cocheiro para ir sempre devagar, quando passasse em frente da estatua, para a poder contemplar á vontade [1]. Seja verdadeira ou não, a anedocta, é certo que o esculptor não teve, em Madrid, mãos a medir com trabalho, morrendo em 1667, rico, e estimado pela côrte. Nos ultimos annos cegou, mas não abandonou por isso o trabalho, sendo ajudado por seu discipulo Manoel Delgado. As egrejas de Madrid (S. Isidro, S. Andres, El Rosario, Paular, S. Martin, S. Felipe, S. Antonio, hospicio dos Portuguezes, S. Placido, etc.) conservam numerosas obras do nosso patricio; entre as mais notaveis citaremos além da estatua da cartuxa del Paular, o *Cristo del Perdon* na do Rosario, uma Conceição em Toledo (Capuchinas) e a estatua que hoje reproduzimos, da cartuxa de Miraflores, perto de Burgos, que é quasi uma repetição da celebre obra, que foi feita para Madrid. Esta ultima estava ainda ha pouco guardada na Academia de S. Fernando. Podemos pois collocar affoitamente as obras d'este illustre portuguez ao lado das dos celebres esculptores hespanhoes contemporaneos como Juan Montañez de Sevilha, Alonso Cano, Pedro de Mena, etc. [2]. No seculo XVIII a esculptura de figuras sagradas decahiu rapidamente, tanto em Portugal como em Hespanha; tornou-se amaneirada, falsa, theatral. As obras de Salcillo (1707-1781) são apenas uma brilhante excepção.

Voltemos á estatua.

Não se póde negar o caracter grandioso da figura, a profunda verdade da expressão e a naturalidade do gesto. O santo está tão profundamente impressionado, tão absorvido pela ideia do sacrificio que o crucifixo representa, que quasi o não fita. O olhar é vago, os

[1] Foi gravada por Palomino e por Carmona. Cean Bermudez *Dicc.* Vol. IV p. 69.

[2] Vide a questão a proposito das estatuas de São Francisco, attribuidas a estes dous ultimos artistas (*Gazette des Beaux-Arts* por Davillier); exemplares da Cathedral de Toledo e da collecção Odiot. Na exposição da Nobreza em Madrid (centenario de Calderon) vimos uma estatua de S. Pedro de Alcantara, obra notavel e muito similhante, pela concepção, ás estatuas de S. Francisco de Cano e Mena, e tambem obra do sec. XVII. Pertencia ao Marquez de Villadarias.

labios entreabertos deixaram escapar uma exclamação de dolorosa surpreza; a mão esquerda mal aberta, contrahe-se trémula e fórma um contraste visivel com a direita, que segura com força o crucifixo, como para se convencer da crúa realidade do facto. Uma dôr aguda fez vibrar todas as linhas do rosto, descarnado e sècco, suspendeu o movimento e estancou a lagrima. Com esta expressão dramatica contrastam as linhas severas da cogula, que descem formando magestosas pregas e deixando entrever apenas a ponta do pé. Ao lado, em baixo, os attributos da grandeza monastica, como cousa que passa e que não vale um olhar.

Esta concepção do nosso Pereira, em madeira, vale qualquer de Zurbaran (1598-1662), o pintor classico da Ordem dos cartuxos, que foi seu contemporaneo. Ambos retrataram de uma maneira superior a classe dominante da epoca, que absorvia até um D. Juan de Mañara, o da legenda. E' a expressão da fé ardente, intolerante, que não recúa perante os actos mais fanaticos, mas que é profundamente sentida, terrivelmente sincera, a ponto de se esquecer de si e do seu destino, como a Hespanha se esqueceu no sec. XVII. Amou então o cilicio com a mesma paixão com que tinha amado a espada e o laude dous seculos antes. Verdade é que a cogula e o cilicio eram, muitas vezes, apenas a fórmula expiatoria para aquelles que no seculo haviam castigado a innocencia com a capa e a espada.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

COSTUME DE CAPRI — Quadro de Silva Porto, desenho de Marques d'Oliveira

Representa este quadro uma rapariga de Capri (Italia), no costume pittoresco da localidade. Foi pintado em 1877, pelo snr. Silva Porto e enviado por este à Academia Portuense de Bellas Artes, como uma das provas do seu aproveitamento no quarto anno de pensão no estrangeiro, para o estudo de paizagem.

A tela, que apresenta um effeito de sol, mede 1,^{m}2 de alto, por ^{m}62 de comprido. Figurou na Exposição da Sociedade Promotora, de Lisboa e na trienal da Academia do Porto, de 1878.

MANOEL M. RODRIGUES.

LAPIDE DE BRONZE DE LEÇA DO BALIO

Veja-se o que dissemos a pag. 5, col. 2.ª e pag. 6, col. 1.ª, sobre o episodio representado no nosso desenho.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

O conselho de redacção da *Arte Portugueza*, agradece com o maior reconhecimento, a benevolencia com que a imprensa periodica do paiz acolheu esta Revista, bem como as palavras animadoras e de immerecido elogio que dirigiu á mesma publicação.

— Para não demorarmos a inserção de dous artigos que tinhamos em nosso poder, o presente numero é augmentado excepcionalmente, com mais oito paginas, sem que por isso seja alterado o preço estabelecido.

— Como esclarecimento aos nossos leitores temos a referir que o conselho de redacção, ao delinear o programma d'esta Revista resolveu:

Que a responsabilidade dos escriptos publicados, caberá sempre inteira e exclusiva, aos seus authores, e que o Centro Artistico perfilhará unicamente as doutrinas, que em nome d'esta collectividade, forem expendidas.

Que em obdiencia á maxima imparcialidade que se deseja imprimir ao caracter d'esta publicação, os seus redactores cohibir-se-hão de apreciar as obras de arte que se reproduzirem por meio de dezenhos nas paginas da *Arte Portugueza*, sempre que essas obras forem de socios do Centro ou de artistas nacionaes, vivos.

— Como é sabido, abriu-se no dia 12 de janeiro ultimo, em Lisboa, e com a assistencia dos monarcas portuguezes e hespanhoes, a exposição retrospectiva de arte ornamental peninsular.

As folhas da capital, bem como as do estrangeiro, são unanimes em encarecer a importancia d'esse certamen, exalçando ao mesmo tempo o seu valor, pelas preciosidades artisticas que encerra, nomeadamente na secção de ourivesaria.

Emquanto não damos uma apreciação da exposição, o que faremos logo que nos seja possivel, cumpre-nos simplesmente celebrar o bom exito que ella teve, e encarecer os relevantes serviços, que com a sua organisação prestaram as pessoas que mais tenazmente se empenharam em levar a effeito essa empreza difficil e trabalhosa.

Os correspondentes dos periodicos estrangeiros louvam com enthusiasmo a exposição, reputando-a como uma das mais notaveis que se tem realisado até hoje.

Agora observaremos nós: avaliarão devidamente os nossos artistas e artifices a importancia da exposição, onde existem poderosos elementos para o seu estudo e observação, ou ligar-lhe-hão unicamente o interesse de uma simples reunião de objectos ricos e curiosos? No primeiro caso, o certamen póde e deve exercer uma benefica influencia no desenvolvimento das nossas artes industriaes; no segundo seria o mesmo certamen uma improductiva e mera ostentação de preciosidades ignoradas e portanto de completa inutilidade para os que mais directamente deviam aproveitar com elle.

Oxalá pois, que os nossos artifices apreciem esse certamen sob o ponto de vista que mais deve utilisar-lhes, tirando d'elle os maximos fructos.

— Falleceu no dia 21, n'esta cidade, o sr. Joaquim José Pirralho, antigo alumno da Academia Portuense de Bellas Artes.

As vicissitudes da vida do malogrado artista, não lhe permittiram patentear todas as provas do talento que possuia, vendo-se inclusivamente forçado, por ultimo, e no meio do desanimo e das dolorosas descrenças da sua carreira artistica, a montar uma officina de pintura de imagens, que dirigia habilmente, e da qual tirava os principaes meios de subsistencia.

No numero seguinte, publicaremos o retrato d'esse

desventurado filho da arte, bem como a reproducção de uma das suas obras mais apreciadas.

—Falleceu em Paris com 75 annos de idade o conhecido pintor e gravador francez Eugenio Giraud.

Como gravador, Giraud deixa dous trabalhos importantes: a *Virgem do coxim verde* de Andréa Solari, que executou em Roma onde fôra enviado na qualidade de *grand prix* do concurso da Escola de Bellas Artes em 1826 e o *Retrato de Jean Richordot,* de Rubens. Como pintor exhibira grande numero de quadros em diversos Salões e em exposições universaes.

— Tambem falleceu em Pariz o esculptor Miguel Pascal discipulo de David de Angers e collaborador do illustre Viollet-le-Duc na restauração de diversos templos gothicos.

—Falleceu igualmente, na idade de 59 annos, o pintor francez Alfredo Dehodencq, no qual se conheciam qualidades apreciaveis de colorista. Fôra muito novo para o Oriente e trouxera de Hespanha e de Marrocos quadros cheios de vigor e de movimento, taes como as «Corridas de touros», que se vêem no muzeu do Luxemburgo, o «Concert juif chez un caid marocain», a «Mariée juive» e muitas outras telas de uma acentuação por vezes feliz. Devem-se-lhe ainda muitos retratos notaveis, como os de Theodoro de Banville e de L. Dancla.

— Assignala-se ainda uma outra perda para a arte franceza; é a morte do grande pintor decorador Chéret. As ultimas decorações sahidas dos seus ateliers, são as dos tres primeiros quadros do «Quatre-Vingt-Treize», cujos esboços fizera já no leito. Seria longa a ennumeração de todas as obras decorativas com que dotou os principaes theatros. Recordaremos simplesmente, e ao acaso, que se lhe devem: os jardins de Chenonceaux, dos «Huguenotes»; o 1.º acto da «Sylvia»; o deserto, do «Rei de Lahore»; a decoração tartara do «Miguel Strogoff»; o naufragio, do «Paulo e Virginia»; as margens do Nilo, da «Aida»; o segundo acto do «Tributo de Zamora»; os moinhos, do «Propheta»; a famosa decoração dos gelos, da «Tomada de Pekin»; o vulcão, da «Viagem á lua»; o lago, do «Guilherme Tell»; os quinze ultimos quadros da «Arvore do Natal», etc. Um grande numero de esboços das suas decorações figuraram na exposição universal de 1878.

—A imprensa estrangeira dá noticia de mais os seguintes fallecimentos:

Em Pariz, o estimado pintor de genero, Anatole Vély, que tinha o seu atelier na rua de Breteuil. Fôra discipulo de Signol, e expozera sempre, de ha vinte annos a esta parte. Era author de varias obras que foram reproduzidas pela gravura, contando-se entre ellas o «Premier pas», a «Méditation» e o «Cœur s'eveille». O governo francez comprára-lhe uma «Mater dolorosa» e o Muzeu de Amiens possue a «Tentação de Santo Antonio», do mesmo artista.

—Em Florença, o esculptor Toscano Giovanni Dupré, na idade de 65 annos. Sua familia era de origem franceza, e seu pae um pobre esculptor em madeira. Entre as suas obras citam-se: um «Abel», uma «Piedade», o busto de madame Dora d'Istria, o «Triumpho da Cruz», e a base da taça egypcia do palacio «Pitti», etc. Obtivera uma medalha de 1.ª classe na exposição universal de 1855, recebera em 1867 a Legião de Honra, e em 1868 fôra condecorado com a ordem da Corôa de Italia. Em 1869 foi eleito membro associado da Academia de Bellas-Artes de França, em substituição de Rossini.

—Tambem em Paris, o illustre escriptor Charles Blanc, membro da Academia Franceza e da Academia de Bellas Artes, professor no Collegio de França e cavalleiro da Legião de Honra. Dedicára-se em tempo á gravura, e mais tarde, deixando o buril pela penna, escreveu varias obras importantes sobre bellas-artes, entre as quaes a Grammatica das artes do dezenho.

Foi igualmente fundador da «Gazeta de Bellas-Artes». Entre os livros mais notaveis a que ligou o seu nome conta-se a «Historia dos pintores de todas as escolas».

—Em Paris, o conhecido estatuario Hubert-Lavigne, membro da junta da Associação dos artistas francezes e membro tambem da Sociedade de arte franceza. Obtivera uma medalha em 1861.

— O governo francez agraciou com o grau de cavalleiro da Legião de Honra os seguintes artistas:

Felix Bracquemond, gravador, que obteve medalhas nos Salões de 1866, 1868, 1872 e 1881.

Eduardo Manet, que teve uma menção em 1860 e uma medalha em 1881.

Olivier Merson, pintor, que obteve uma medalha em 1873.

Alberto Lefeuvre, estatuario, que obteve medalhas em 1875 e 1876.

—O principe Georges Stirbey o amigo inseparavel de Carpeaux, acaba de doar ao governo francez a maior parte da collecção de dezenhos que possuia d'aquelle artista, a fim de serem divididos pelas collecções do Louvre e da Bibliotheca da Escola de bellas-artes. O principe já havia cedido á cidade de Valenciennes uma porção de dezenhos de Carpeaux, entregando ao mesmo tempo uma quantia destinada a serem esses desenhos dispostos em uma sala do muzeu d'aquella cidade, com o nome do grande esculptor.

— Com o titulo de premio Godebœuf, fôra instituido na Escola de Bellas-Artes de Paris, um premio annual de architectura, do valor de 700 francos (126$000). O concurso teve lugar ultimamente, sendo o assumpto: «Uma porta cocheira para o palacio de um embaixador».

Obteve a primeira medalha o sr. Quatesous, discipulo de Pascal e a segunda o sr. Josso.

—A Academia de Bellas-Artes de Pariz acaba de ser informada tambem da doação de um rendimento annual de 3.000 francos (540$000) feito pela duqueza de Cambecérès, em memoria de seu marido o duque de Cambecérès, fallecido o anno passado. A vontade da legataria é que o capital d'este rendimento seja empregado na fundação de tres premios de 1.000 francos cada um, denominados «Premio Cambecérès» e destinados, todos os annos: 1.º ao alumno que nos concursos de Roma, tenha obtido o segundo *grand prix* de pintura; 2.º ao que tiver obtido o segundo *grand prix* de esculptura; 3.º finalmente, mas só na epoca do seu regresso de Roma, ao que tiver conseguido o primeiro *grand prix* de gravura, quer em medalhas quer a talho doce.

—A convite dos membros da collegiada da Senhora da Oliveira de Guimarães, uma commissão da direcção do Centro Artistico, foi ultimamente áquella

cidade, a fim de resolver quaes as obras que se tornam essenciaes para preservar de uma ruina completa, o já bastante deteriorado tumulo gothico de Maria Pinheiro e de seu marido, fundadores d'aquelle templo.

A commissão, que se compunha dos snrs. Thomaz Soller, Soares dos Reis e Marques de Oliveira, examinou detidamente o referido monumento, conjunctamente com o sabio archeologo e nosso abalisado collaborador e consocio o snr. dr. Martins Sarmento, adoptando varios alvitres que vão ser consignados em um relatorio que o Centro Artistico dirigirá à collegiada, a fim d'esta conhecer os reparos a que é preciso proceder no tumulo, cujo estado é verdadeiramente deploravel.

A commissão, examinando depois diversos templos e edificios da mesma cidade, decidiu que o Centro officiasse á digna municipalidade de Guimarães pedindo-lhe algumas pequenas obras, para preservar o claustro gothico do extincto convento de S. Domingos, do abandono em que se acha e da ruina que o ameaça.

Esse officio já foi enviado áquella corporação e n'elle pede-se por agora, simplesmente, a cobertura, a telha, da parede do claustro, para obstar ás infiltrações prejudicaes da agua da chuva, á limpeza e desobstrucção do pavimento interior e exterior, e á collocação de um ripado de madeira em redor do monumento, para se obstar á aproximação de pessoas que tentem arrancar os fustes dos columnellos, como já tem succedido.

Estes reparos são de pequeno dispendio, e sem duvida não aggravarão elles a minguada receita d'aquelle municipio.

No officio indica-se tambem que, de futuro, e quando haja meios para isso, o claustro poderá destinar-se, com obras de maior custo, a um museu archeologico, que alli se poderá instalar perfeitamente.

A commissão, durante a sua visita, recommendou ainda a conservação de uma bella imagem gothica, de pedra, representando Santa Margarida, que viu despresada na sachristia da capella de S. Miguel do Castello e que fôra encontrada mettida n'uma parede, quando se procedeu á restauração d'aquelle pequeno templo romanico, bem como a collocação pelas paredes do claustro da egreja de Nossa Senhora da Oliveira, de uns pannos de Arrás, que ali existem e que comquanto se achem bastante deteriorados, por terem servido de tapete, são comtudo dignos de se conservarem com cuidado.

— Reuniu-se no dia 29 de janeiro ultimo, e sob a presidencia do snr. Joaquim de Vasconcellos, a assembleia geral do Centro Artistico Portuense. O fim principal da reunião era a apresentação das contas referentes ao anno findo, e a nomeação da commissão que as teem de examinar.

O balanço geral da receita e despeza relativo ao anno de 1881 é o seguinte:

Receita. — Saldo do anno anterior, 54$720; quotas e joias 229$500; de estatutos e regulamentos 3$200; producto liquido do espectaculo dado em beneficio do Centro, 72$400; venda de cathalogos da Exposição de Bellas-Artes, 30$980; percentagens de vendas realisadas na mesma exposição, 38$000; offerta feita pelo snr. Silva Rocha, de um artefacto, vendido na referida exposição, 13$500; importancia de uma assignatura da «Arte Portugueza», 1$500. Somma 443$800.

Despeza. — Pago a modelos, 44$800; idem por impressos, 80$940; idem de petroleo, 16$500; chaminés, carvão, lenha etc., 6$815; pago por encadernações, 17$310; diversas despezas feitas com a Exposição de bellas-artes, 46$260; estampilhas, 3$900; compra de uma estante, 15$400; aluguer da casa, 67$500; ordenado ao continuo, 46$200; idem ao cobrador, 42$000. Somma 387$625. Saldo que passa para o anno de 1882, 56$175.

A commissão nomeada para examinar estas contas ficou composta dos snrs. Thomaz Costa, Ivo Silvestre Pinto da Gama e Joaquim Marques Guimarães.

— O snr. Condeixa, alumno da escola de Bellas-Artes de Lisboa e actualmente pensionado do Estado em Paris, para o estudo de pintura historica, obteve uma mensão honrosa no concurso de dezenho de ornamentação, ultimamente realisado na Escola d'aquella capital.

O referido concurso era commum ás tres artes de architectura, esculptura e pintura.

— O presidente d'esta sociedade o snr. Joaquim de Vasconcellos, publicará até meado de fevereiro o seguinte trabalho, cuja importancia é inutil encarecer. O indice falla por elle. Publicamos hoje uma parte do capitulo IV, que abrange as pag. 41-86 da PARTE PRIMEIRA.

Ensaio historico sobre a ourivesaria portugueza. Sec. XIV-XVI. Um vol. em 4.º de cerca de 300 pag. com importantes documentos. Deverá conter:

PARTE PRIMEIRA

Introducção — A ourivesaria peninsular anterior ao seculo XIV. Bibliographia. Fontes de estudo.
Capitulo I — Sobre as condições do commercio do ouro e prata nos sec. XV e XVI.
» II — Sobre as condições technicas.
» III — A ourivesaria religiosa.
» IV — A ourivesaria profana.
» V — A joialheria.
» VI — A ourivesaria hespanhola, profana e religiosa. A joialheria.
» VII — Sobre a influencia da arte estrangeira. O Occidente e Oriente.
» VIII — Sobre a organisação do ensino artistico. A officina e a aprendizagem. A posição social do ourives nos sec. XV e XVI.

PARTE SEGUNDA

Catalogo geral da ourivesaria portugueza até fins do sec. XVIII. Glosario historico e technologico.

PARTE TERCEIRA

Documentos comprovativos (sec. XIV-XVIII).

Este estudo formará os numeros 2-5 da *Historia da arte em Portugal*, nova serie da *Archeologia artistica*. Vender-se-ha avulso.

— Charles Blanc deixou a sua rica livraria, parte á Bibliotheca do Instituto e parte á da Escola de Bellas Artes. Essa collecção contém exemplares preciosos de obras de arte e uma serie importante de publicações especiaes para a historia da arte.

— Varios alumnos da Escola de Bellas Artes de Pariz tem representado ao Senado contra a supressão dos *ateliers*, planeada pelo ministro das artes.

MANOEL M. RODRIGUES.

A ARTE DECORATIVA

A Academia Portuense de Bellas-Artes, na proposta de reformas que acaba de pedir ao parlamento, introduz a creação de uma cadeira de desenho, modelação e pintura decorativa n'aquelle estabelecimento, ideia felicissima e louvavel que oxalá vejamos brevemente posta em pratica, pelo grande desenvolvimento que ella ha de trazer ao ensino da arte ornamental, tão descurado e esquecido até entre nós.

Em França está esse ramo das Bellas-Artes chamando mais do que nunca a attenção dos competentes e ainda não ha muito o ex-ministro das artes o snr. Proust, expendia as suas excellentes opiniões a respeito das reformas que projectava introduzir n'essa parte do ensino.

Se lá o bom gosto se revolta contra decorações contemporaneas reluzentes de ouro e recamadas de côres brilhantes, se a arte estremece de horror ao deparar com essas amalgamas feitas de modo a desejar-se produzir, erradamente, uma bella decoração, o que não diremos nós ao percorrermos os nossos edificios e a maior parte das habitações particulares onde são atropeladas de um modo flagrante as regras mais elementares da arte, onde se amontoam ornamentações de um gosto tão banal como insensato, onde o artifice ignorante mas habilidoso dá largas á sua fantasia mal educada e revolta?

Olhemos, por exemplo, por um momento, para o uso e para o abuso que n'estes ultimos annos se tem feito dos estuques. Percorramos principalmente as habitações luxuosas das pessoas endireinhadas e attente-se n'essa barafunda de ornatos pesados e de um excessivo *rococo*, que fazem o pasmo dos ignorantes mas que de facto não passam de uma revoltante confusão de estylos, de um atropello das regras essenciaes da sã esthetica, de uma falta pertinaz até de bom senso.

E aliás tem nomeada de excellentes artifices, os nossos estucadores. De certo são elles habilidosos, mas a falta de boa educação artistica e os vicios que criam nos institutos que uma vez frequentaram e em que o ensino é ministrado abruptamente, sem methodo, sem theorias e sem regras, reduzem esses operarios, entregues a si proprios e sem uma direcção habil e discreta, a verdadeiros ignorantes cuja vista só se satisfaz com essas grandes massas emaranhadas, de gesso, a que elles chamam o gosto moderno!

Depois, como se não fosse já bastante essa desharmonia de combinações estapafurdias, véem ainda as côres garridas aggravar o mau aspecto de taes decorações. São os dourados e as tintas vivas, ás vezes até mal preparadas, que se introduzem, como nodoas, por entre os relevos e que formam um contraste desolador com a brancura de leite, do gesso.

Esses artifices deviam saber que os egypcios, o povo mais fecundo e mais rico na sciencia decorativa, só empregava n'ella tres plantas: o *lotus*, a *palmeira* e o *papyrus*, vegetaes que eram o elemento constitutivo e indispensavel de toda a sua decoração.

Que os etruscos, os gregos e os romanos tambem empregavam só tres plantas: o *acanto*, o *loureiro*, e a *hera*, com as quaes formavam magnificas combinações ornamentaes.

Não se conclua, porém, d'isso, que a decoração deva ser una e invariavel. Antes pelo contrario, como muito judiciosamente expõe o snr. Ernest Bosc, em um artigo que temos presente, publicado em 1876 na *Encylopedie d'architecture*.

Diz o snr. Bosc que a arte decorativa, verdadeiro Proteu nas mãos do artista que sabe servir-se d'ella e manejal-a facilmente, deve prestar-se a todos os generos, satisfazer a todas as exigencias e produzir, segundo o meio em que se encontra, effeitos alegres e risonhos, simples ou variados, graciosos ou severos e até tristes, o que depende do monumento ao qual a decoração é destinada. De resto, é por causa d'estas multiplas applicações que a decoração necessita de um estudo serio e de uma escolha judiciosa no seu emprego.

O artigo a que acabamos de nos referir encerra considerações tão proveitosas, que entendemos prestar um pequeno serviço, reproduzindo algumas d'ellas, que certamente não serão conhecidas de todos os que nos lêem.

«Nos aposentos officiaes, por exemplo, diz o snr. Bosc, a arte decorativa deverá harmonisar-se com a grandeza das proporções, não havendo materia assás preciosa para a habitação do chefe do Estado; nos salões de recepção de embaixadores ou de ministros, as pinturas das galerias e dos vãos das janellas e as tapessarias deverão recordar os altos feitos da sua administração, os grandes personagens que se distinguiram na guerra e principalmente durante a paz, porque as sciencias, as artes, o commercio e a agricultura são mais uteis a um povo do que as carnificinas guerreiras.

«A habitação do chefe do Estado torna-se por esse modo uma verdadeira galeria das illustrações do paiz.

«Nas construcções particulares, o caracter da decoração será tambem muito variavel. D'este modo, em um quarto de dormir, o genio do artista deverá reunir tudo o que ha de mais fresco, de mais risonho, de mais galante, de mais delicioso. Pela mesma forma que o architecto terá de distribuir uma luz suave, ao pintor cumpre o cuidado de não representar senão assumptos familiares, amorosos, alegres, segundo o caracter d'aquelle que o deve habitar, emfim assumptos feitos para fascinar a imaginação.

«Se tem de decorar-se uma sala de jantar, de verão, todas as minudencias de ornamentação deverão concorrer para despertar uma sensação de frescura pela imagem pintada ou esculpida, pelas stalactites, crystallisações, congelações e fontes jorrantes.

«As aberturas praticadas nas paredes espessas deixarão apenas filtrar, atravez de bellas vidraças, uma luz discreta, coada por assim dizer por entre uma folhagem verdejante. O sol e os seus reflexos não podem entrar n'este lugar, porque é necessario fazer sentir como que um agradavel fremito em todos os nossos membros, ao penetrar n'essa sala.

«Os grandes e os pequenos salões, os aposentos de apparato, podem ser ornados com um grande luxo decorativo, sem se tornar necessario empregar nem o ouro, nem as côres, nem os marmores, porque é ahi onde o proprietario faz as honras da casa, do *at home*.

As paredes podem ser cobertas de folhagens e a arabescos rodeados por molduras.

«No toucador, pelo contrario, a decoração será fina e apurada, brilhante, sem muito offuscamento e traduzirá, pela delicadeza das pinturas, ideias graciosas, prazenteiras, em uma palavra, todas as feições da vida elegante. E' comtudo necessario que o artista conheça perfeitamente o gosto da pessoa que o deve habitar.

«Vê-se, pois, por isto, quanto é difficil de conhecer e de applicar a arte de que acabamos de esboçar as primeiras noções e que extensos conhecimentos é necessario possuir para poder fazer uma obra verdadeiramente boa e digna de admiração; e não será senão por meio da investigação e do conhecimento do bello, fortalecidos por profundos estudos sobre tudo quanto tem produzido o genio humano na antiguidade, na idade média, no renascimento e nos raros exemplos da epocha moderna, que se poderá executar uma feliz decoração.

«Não será tambem senão por uma imitação obstinada da natureza, pela pureza e simplicidade das fórmas, pela verdade da expressão, que conseguiremos um resultado util. O que se torna principalmente necessario para conseguir este fim é proceder por comparação, vendo e estudando os modellos que nos legaram as civilisações que nos precederam».

Eis aqui está reduzida em poucas linhas uma lição util para os nossos decoradores, se é que os ha, e se tal nome póde dar-se aos artifices a quem os proprietarios pouco avisadamente entregam a decoração das suas habitações luxuosas.

Em França lamenta-se que grande parte dos architectos não se dediquem ao estudo da decoração, e que os pintores decoradores sejam as mais das vezes os unicos encarregados por aquelles da decoração interior dos edificios, o que é um erro, por que d'essa fórma o conjuncto da obra póde perder consideravelmente, quando o architecto se sirva d'esses collaboradores secundarios.

Entre nós o que diremos então? Qual é o proprietario que julgue dever chamar um architecto, um pintor artista, por exemplo, para delinear e dirigir a decoração de um predio em que muitas vezes dispende dezenas de contos de réis?

A grande maioria dos nossos homens de fortuna, depois de entregar a construcção de um seu predio a um simples mestre pedreiro, encarrega o tapeceiro, o estucador e o mestre pintor de o decorar, deixando-lhes plena liberdadade de acção, quando não intromette tambem ás vezes um conselho ou a manifestação de um desejo, que além de desarrasoado é de immenso mau gosto. E ahi temos nós tres ou quatro artifices, trabalhando cada um a seu gosto e segundo a sua fantasia, sem obedecer nenhum d'elles a um plano combinado ou a uma ideia prévia, do que resulta o tapeceiro encher os aposentos de mobilias de variados estylos e feitios e que quasi sempre estão em completo desacordo com a côr e a fórma dos cortinados, dos tapetes e dos outros accessorios que ornamentam esses compartimentos; o estucador carrega os tectos com combinações de estuque do peor gosto e do mais desgraçado effeito, e o pintor simplesmente por mera curiosidade, lá vae pintar tambem em algum tecto, umas paisagens irrisorias ou umas allegorias grotescas recamadas de côres garridas e arrelientas.

E o proprietario, depois de tudo isto feito, muito contente com todas aquellas garatujas em que gastou sommas avultadas, delicia-se no interior da sua rica casa, e não cessa de levar até os amigos a admirar tambem a sua casa rica!

Que os snrs. proprietarios nos perdoem estas verdades amargas, mas é necessario que nos vamos compenetrando de que nem tudo o que luz é ouro, como diz o rifão. Cada um no seu lugar; que o tapeceiro, o estucador, o pintor e o mestre pedreiro trabalhem, mas sempre debaixo da direcção competente de um architecto, de um artista, que elabore o plano geral da edificação desde as suas fundações até á propria mobilia dos principaes compartimentos. Só assim poderá haver harmonia e bom gosto no conjuncto de um edificio e só então é que as pessoas de fortuna poderão com verdadeira ufania mostrar, como modellos de arte e de delicadeza, os seus aposentos em que nem sempre o luxo extraordinario os torna mais oppulentos e agradaveis.

Vamos terminar este artigo fazendo ainda uma transcripção do snr. Bosc, e que representa um como formal desmentido ás opiniões de modernismo que por ahi dementam muito cerebro aliaz culto.

«Para conseguir este fim (o de obter-se bons decoradores) cumpre operar por comparação e estudar os bons modellos que nos legou o passado; é preciso principalmente animar a arte decorativa e não nos limitarmos por exemplo a crear uma simples cadeira para aquelle ensino. Com effeito, em materia de arte, é preciso, é essencial ser ecletico; torna-se necessario sobretudo estudar a antiguidade, não comprehendendo nós por esta palavra, simplesmente a arte grega e romana, mas a arte indu e a arte etrusca, porque é n'essa alta antiguidade que se encontra ainda a verdadeira inspiração e originalidade. De mais todos sabem que quem deseja a agua em toda a sua pureza tem de ir buscal-a á nascente».

MANOEL M. RODRIGUES.

SE ANTES DA INVASÃO ROMANA HAVIA UMA ARTE ENTRE NÓS

(Continuação, v. pag. 19)

Depois de remettido a um dos directores da *Arte Portugueza* o trabalho, mencionado na epigraphe d'este artigo, recebemos do snr. H. Martin a seguinte carta, datada de 30 de dezembro de 81:

«Entreguei ao snr. Alexandre Bertrand a importantissima carta do snr. Hübner. E' ella decisiva no ponto essencial. Com a sua alta competencia o snr. Hübner estabelece que aquillo, que aos nossos epigraphistas se affigurava um indicio de baixa origem, é pelo contrario um signal d'anterioridade n'essa região hispano-portugueza que elle especialmente conhece sob o ponto de vista epigraphico. Fallo da irregularidade dos caracteres. Quanto ás linhas e figuras ornamentaes, nas quaes até agora se procurava uma origem germanica, a minha opinião parece justificada, a saber: que

este systema d'ornamentos symbolicos foi introduzido na Lusitania pelo oriente, e não pelo norte, e se misturou ahi com ornamentos celticos.»

O final d'esta carta far-me-hia crêr que eu abracei a nuvem por Juno, suppondo que o snr. H. Martin não estava longe d'attribuir aos Romanos a procedencia dos nossos baixos relevos. As palavras, que originaram este equivoco, foram fielmente traduzidas do seu artigo, e relendo-o hoje, eu seria victima da mesma illusão, sem a sua declaração formal que a torna agora impossivel.

Felicito-me por isso.

D'esta discussão resulta pois: 1.°, que a ornamentação dos baixos relevos de Sabroso e da Citania não são d'origem germanica, nem para o snr. H. Martin, nem para os directores da *Revue Archeologique*; 2.°, que ella não é d'origem romana, pelo menos para o snr. H. Martin; 3.°, que na opinião do insigne archeologo, a sua origem é oriental, mas misturada com uma ornamentação celtica, que lhe era anterior.

Nos dous primeiros pontos eu subscrevo inteiramente as decisões de tão doutos mestres. Quanto ao terceiro, até provas em contrario, eu persisto, embora só, nas minhas convicções.

Que seja d'origem oriental a ornamentação, que se discute, já eu o alvitrei, ha mais de dous annos no numero por vezes citado do *Occidente*; mas, pelo que respeita aos Celtas, além d'eu não vêr senão homogeneidade no estylo ornamental das nossas ruinas, é talvez sabido por alguns leitores que eu atiro o machado á raiz da questão, affirmando que a Lusitania ficou inteiramente alheia á dominação e influencia celtica.

E' o que fiz n'um opusculo, intitulado, *Os Lusitanos* e o que continúo a fazer em artigos mais desenvolvidos na *Revista Scientifica*.

Folgaria immensamente que me demonstrassem se estou em erro, ou não; porque o meu unico intuito é acertar com a verdade.

A pag. 1, nota 2.ª, onde se lê: *Coroneri Camalia domus*, leia-se: *Coroneri Camali domus*.

Guimarães. F. MARTINS SARMENTO.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 13)

Mas a marquesa começou assi a tornar:

«Sua Santtidade me tem feito graça que eu possa edeficar um novo mosteiro de donnas aqui na fralda de Monte Cavallo, onde stá o portico quebrado, onde dizem que Nero vio arder Roma, para que tão más pegadas d'homem pisem outras mais honestas de molheres. Não sei, M. Angello, que forma e proporções darei á casa? para onde pode ficar a porta, e se se pode acommodar com a obra nova alguma parte da velha?

— Si, Senhora (dixe Micael), o portico quebrado poderá servir por campanario.

E foi esta tamanha graça, e dixe-a tão de siso e tão dessemuladamente Micael, que não se pôde ter M. Lactancio que a não lembrasse; e tornou a ajuntar o grão pintor estas palavras:

— Bem me parece que pode v. ex.ª edeficar o mosteiro, e quando nos d'aqui partirmos, se fôr servida, bem o podemos oulhar, pera lhe dar d'isso alguma traça.

— Não ousava eu a vos pedir tanto (dixe ella) mas ja sei que em tudo seguis a doutrina do Senhor: *deposuit potentes, exaltavit humiles;* e n'isso sois eicelente, porque vos daes emfim como discreto liberal, e não como prodigo inorante. E por isso em Roma os que vos conhecem, prezão-vos mais que as vossas obras; e os que vos não conhecem, só o menos de vós stimão, que são as obras de vossas mãos. E não dou eu, certo, menos louvor ao vosso saberdes-vos apartar comvosco e fugir das nossas inuteis conversações, e a vosso saber não pintar a todos principes que vol-o pedem, que ao pintar uma só obra em toda a vida como tendes feito.

— Senhora, dixe Micael, mais porventura do que eu valho, me quereis atribuir, mas pois que m'o n'isso lembrou, quero-lhe fazer hum queixume contra muitos, por mi e por alguns pintores da minha condição, e tambem por M. Francisco, que aqui stá.

Ha muitos que afirmão mil mentiras e uma é dizer que os pintores eminentes são stranhos e de conversação incomportabel e dura, sendo elles de humana condição; e assi os nesceos e não os moderados os julgão por fantasticos e fantesiosos, sofrendo com grande deficuldade taes condições n'um pintor. E' bem verdade que taes condições n'um pintor não se achão senão onde ha o pintor, que é em poucas partes como em Italia, onde ha a perfeição das cousas; mas não têm grande razão os imperfeitos ociosos, que de um acupado perfeito, querem tantos comprimentos, havendo poucos mortaes que fação bem seu officio, nem o faz nenhum d'aquelles que acusa a quem faz o seu; que os valentes pintores não são em alguma maneira desconversaveis, por soberba, mas ou porque achão poucos engenhos dinos da pintura, ou por não corromperem com a inutel conversação dos ociosos e abaxarem o intelecto das continuas e altas imaginações de que sempre andam embelesados. E affirmo a v. ex.ª que até Sua Santtidade me dá nojo e fastio quando me ás vezes falla e tão spessamente pregunta porque o não vejo, e ás vezes cuido que o sirvo mais em não ir ao seu chamado, querendo-me pouco, que quando o eu quero em minha casa servir em muito, e lhe digo que então o sirvo mais como M. Angello, que stando todo o dia diante d'elle em pé, como outros.

— Oh ditoso M. Angello, dixe eu a este passo, e se um principe não é papa, poder-me ha elle perdoar esse peccado?

— D'estes pecados, M. Francisco, são proprios os que perdoão os reis, dixe elle, e ajuntou: A's vezes vos digo ainda que tanta licencia me tem dado o meu grave carrego, que, stando com o papa fallando, ponho na cabeça este sombreiro de feltro, bem descui

dadamente, e lhe fallo bem livremente, porém não me matão por isso; antes me tem dado a vida. E como digo mais comprimentos necessarios tenho eu então com seu serviço que com sua pessoa desnecesarios; e se acaso um homem fosse tão cego, que fingisse tão pouco porveitosa mercadoria como é apartar-se um homem e contentar-se comsigo em parte que faz perder os amigos, e ter todos por contrarios, não seria muito mal se lh'o tevessem a mal? Mas quem tal codição tem, tanto pola força de sua desciplina, que a pede, como por nascer com elle ser de pouca cerimonia, e demasiado fingimento, parece grande sem razão, não o deixarem viver. E se este homem é tão moderado que não quer de vós nada, vós a elle que lhe quereis? E para que o quereis usar n'aquellas vaidades, para que a sua quietação não é? Não sabeis que ha hi sciencias que querem todo o homem, sem deixarem d'elle nada desacupado ás vossas ociosidades? Quando elle tever tão pouco que fazer como vós, matem-n'o se não fezer o vosso officio e os vossos comprimentos melhor feitos que vós. Vós não conheceis este homem, nem o louvaes senão para honrar a vós mesmos, e folgaes muito d'elle ser capaz para com elle poder fallar um papa e um emperador. E n'isto me ousaria a afirmar que não pode ser homem excelente, o que contentar a inorantes e não á sua profissão, nem o que não tocar de singular, ou apartado, ou como lhe quiserdes chamar: que os outros engenhos mansos e vulgares que hi se achão sem candea polas praças do mundo todo...

Calouse aqui Micael, e d'ahi a pouco dixe a senhora marquesa:

— Se esses amigos, de que fallaes, tevessem os descontos dos amigos antigos, menor seria o mal; que indo hum dia Archiselao ver Apelles, que stava doente e necessitado, fez-lhe alevantar a cabeça para lhe concertar a cabeceira, e pos-lhe debaxo uma somma de dinheiro pera sua cura, a qual achando a velha que o servia, Apelles spantando-se da somma, rindo-se o enfermo dixe: Este furto de Archiselao é, não te spantes.

(*Continúa*).

DESENHOS

ALARGAMENTO DO EDIFICIO DE S. LAZARO

Projecto de José Geraldo da Silva Sardinha, desenho de Marques Guimarães

Damos hoje uma das partes do projecto elaborado para o alargamento do edificio de S. Lazaro, onde se acham installados a Academia de Bellas Artes, o Atheneu Portuense, e a Bibliotheca Publica, trabalho devido ao digno professor de architectura da mesma Academia, o sr. José Geraldo da Silva Sardinha.

O edificio fôra em tempo um convento de frades e se nunca chegou a concluir-se, mesmo na epocha dos seus antigos possuidores, hoje mais do que nunca carece elle de uma reforma que o torne verdadeiramente apto para a accommodação dos estabelecimentos importantes que alli estão installados, e de mais agradavel apparencia exterior.

A parte que hoje se publica é a fachada da rua da Murta, reduzida á escala de 0,^{m}004 por metro, pelo snr. Joaquim Augusto Marques Guimarães.

No numero seguinte daremos a planta do mesmo projecto, que é propriedade da nossa Academia de Bellas Artes.

Manoel M. Rodrigues.

JOAQUIM JOSÉ PIRRALHO — Retrato desenhado por Marques de Oliveira

A *Arte Portugueza* presta hoje a homenagem da sua intima saudade á memoria de Joaquim José Pirralho, dando o retrato do malogrado artista e tornando conhecida uma das suas obras mais apreciadas.

Consagramos já no numero anterior breves palavras ao passamento d'esse desditoso obreiro da arte. Hoje completaremos esse preito de dôr e consideração, relacionando alguns dados biographicos do finado, cuja vida laboriosa e honesta era bem digna de uma declinação mais tardia e mais compensadora da sua actividade constante e do seu talento provado.

Joaquim José Pirralho nasceu a 28 de setembro de 1838 sendo filho de João Francisco Pirralho, habil dourador e encarnador, cujos padecimentos longos e dolorosos, que o impossibilitaram de trabalhar por muito tempo, arrastaram para a sepultura humilde dos desprotegidos da sorte, quem por direito de laboriosidade, devia deixar a uma familia desprotegida, mais do que a respeitavel herança de um nome honrado e venerando.

Pirralho era então muito moço, facultando-lhe a morte de seu pae a primeira occasião, bem triste de certo, de manifestar os elevados sentimentos da sua alma dedicada. Perito já na arte de seu pae, encontrou n'ella e na sua actividade recursos que se convertiam unicamente no bem estar de sua mãe e na educação de seus irmãos.

Entrára para a Academia Portuense de Bellas Artes em 1848, estudando ahi sob a direcção do illustre professor o sr. João Correia, depois que este foi provido na cadeira que ainda hoje occupa. Foi n'essa epoca que pintou o quadro biblico «Job increpado por sua mulher», que lhe valeu a medalha de 1.ª classe no concurso trienal de bellas artes. Como alumno, fôra um dos mais distinctos e estudiosos do seu tempo.

Apesar de tão felizes disposições, Pirralho não fez completa profissão da pintura. A falta de incentivo e de justa compensação ao seu trabalho, obrigara-o a entregar-se de preferencia aos cuidados da sua officina de encarnador, da qual tirava os principaes meios de subsistencia.

No entretanto, não abandonára de todo os pinceis, dos quaes se servia de vez em quando, para pintar alguns retratos, e retabulos que se vêem em diversas igrejas do Porto.

Comquanto trabalhando ainda por paixão pela arte, as suas obras resentem-se comtudo do principal intuito que as produzia: o commercio; e é por essa circumstancia que na maior parte d'ellas não se manifestam todas as qualidades de excellencia que lhes podiam inocular o talento e a pericia do artista.

N'um outro meio, em um outro paiz em que o con-

tacto com os grandes mestres da arte e os poderosos estimulos da acceitação publica, criam e desenvolvem muitas aptidões timidas e mal definidas, Pirralho em quem não faltava vontade e vocação, teria sido um pintor de elevado merecimento.

E' a elle, tambem, que se deve o projecto do monumento erecto na praça da Batalha, ao rei D. Pedro v, projecto que, se não é uma obra prima de architectura, representa ainda assim mais uma das manifestações louvaveis da aptidão do seu author.

Pirralho tinha o ideal seductor das bellas-artes. Assim, como amador, cultivára tambem distinctamente a musica, sendo um dos mais antigos e estimados socios da philarmonica fundada pelo emerito compositor Francisco Eduardo.

Sua esposa, a snr.ª D. Carolina de Oliveira, era filha do finado e reputado professor de musica José Pedro de Oliveira, irmão de sua mãe a snr.ª D. Florinda Rosa Pirralho. Descendente de uma familia de artistas, Joaquim José Pirralho, acentuára dignamente as tradicções laboriosas e geniaes dos seus progenitores.

Moralmente, era um excellente caracter; dotado de uma modestia excepcional, de uma affabilidade insinuante, de uma probidade immaculada, e de um genio trabalhador, o bem estar da familia era a consubstanciação das suas mais queridas aspirações. Por tão peregrinas qualidades, contava muitos e sinceros amigos.

Fôra um dos primeiros socios a inscrever-se no Centro Artistico Portuense, e se não lhe prestára, senão por alguns mezes, o valioso auxilio das suas luzes, é unicamente a adversidades da sorte que se deve attribuir o seu affastamento de uma agremiação que mostrára sempre estimar e considerar.

Eis ahi ficam compilados despretenciosamente os principaes factos da vida de Joaquim José Pirralho. Fizemol-o com a sinceridade e despreoccupação de quem nunca desejaria thurificar com adulações insensatas e exageradas a memoria de quem tantas virtudes e meritos possuia, para a tornar já de si honrada e respeitavel.

MANOEL M. RODRIGUES.

JOB INCREPADO POR SUA MULHER

Quadro de Joaquim Pirralho, desenho de Antonio José da Costa

O assumpto d'esta composição resume-se na passagem biblica em que Job, assaltado por um horroroso padecimento physico, a lepra, accusado pelos seus amigos Sophar, Eliphaz e Baldad de orgulhoso e blasphemo, é tambem increpado por sua mulher ao ver que o marido, apesar dos males que o accommettem, insiste em louvar o Senhor, pelas provações porque faz passar a sua constante resignação.

Este quadro, como acima dissemos, mereceu ao seu author, o finado Joaquim José Pirralho, a medalha de 1.ª classe n'um concurso trienal de bellas artes, sendo hoje propriedade da Academia.

O quadro que mede 1,^{m}27 de largo por 1,^{m}05 de alto, está por acabar, achando-se algumas figuras apenas esboçadas.

Abstrahindo o modo como o artista interpretou a passagem biblica de que se tracta, presente-se n'esse trabalho a revelação de um formoso talento.

Notar-se-ha, sem duvida, que o desenho apresenta salientes durezas pela angulosidade das linhas, que algumas roupas estão pouco correctamente tractadas pela fórma e pela côr, e que as figuras pousam um tanto academicamente, mas essas imperfeições mais se devem attribuir a inexperiencia, do que a falta de aptidões do artista.

Em compensação a cabeça do Job está bem pintada e expressiva, succedendo outro tanto com a do personagem sentado junto d'aquelle, que além de energica reproduz fielmente o retrato do fallecido professor de architectura, Carneiro, que o artista copiou.

O conjuncto do quadro offerece certa harmonia, a tonalidade é agradavel e alguns *detalhes* estão procurados com cuidado e pericia.

Do que deixamos referido deprehende-se que a tela possue qualidades recommendaveis, que injustiça seria não reconhecer, como injusto será não ver n'ella os merecimentos do seu author e as felizes disposições que possuia para a pintura.

MANOEL M. RODRIGUES.

OURIVESARIA RELIGIOSA

As cruzes na ourivesaria peninsular do sec. XV e XVI

A Sé do Funchal é uma das muitas creações de D. Manoel; posto que fosse começada a obra d'ella em 1493, ainda no reinado de D. João II, foi aquelle principe que lhe applicou a primeira renda. As obras continuaram até Filipe II. A egreja foi sagrada em 1508 pelo primeiro bispo D. João Lobo. Succedeu-lhe no bispado D. Diogo Pinheiro em 1514. Foi segundo e ultimo bispo, porque em 1539 foi creado o arcebispado para D. Martinho de Portugal, parente de D. João III, que ficou com o titulo de «Primaz das Indias e de todas as terras novas descobertas e por descobrir.» Já no tempo de D. Diogo Pinheiro o bispado de Funchal era a maior diocese do reino, que comprehendia todas as Conquistas, excepto as da Africa, principiando do Cabo Bojador até á India oriental, ilhas do Cabo Verde e Açores (Souza *Hist. geneal.* vol. III, pag. 184).

Para uma Sé que era a cabeça de todo esse immenso dominio espiritual, convinha crear um symbolo correspondente em grandeza. Fez-se a bellissima cruz de que hoje publicamos alguns desenhos importantes feitos pelo nosso consocio o snr. Torquato Pinheiro, pelo original que está na Exposição de Lisboa.

E' uma cruz de *procissão,* termo que corresponde a uma construcção especial, como a cruz de *altar* e a cruz de *peito,* correspondem a outros.

A cruz de procissão ou processional era levada nas festas publicas, em cortejo; hia erguida, alta, nas mãos do sacerdote para ser bem vista de todos; precisava pois de ser construida sobre uma *haste* comprida, cujas dimensões consideraveis determinavam um augmento correspondente da cruz, propriamente dita. As proporções estavam, n'este caso, reguladas com o maior rigor por um methodo que se acha exposto pelo theorico hespanhol, Juan de Arphe y Villafañe [1].

---

[1] *Escultor de Oro y Plata.* De varia commensuracion etc. Livro IV cap. I e seg. Ha a edição de 1678 na Bibliotheca do

A cruz de altar não tem haste prolongada, mas sim uma caixa ou arqueta sobe a qual está assente, immovel, sobre o altar. Esta arqueta, geralmente de forma quadrangular, offerece nos seus quatro lados campo sufficiente para representações symbolicas da paixão de Christo.

As dimensões da cruz de altar eram reguladas pelas dos castiçaes de altar; cruz e castiçaes encommendavam-se juntos [2].

A cruz do peito era quasi sempre um *crucifixo*, cruz com vulto, de ouro, sem pedras, que os prelados traziam ao peito, e na qual o artista punha todo o seu talento [3]. Depois, no sec. XVII e XVIII, a cruz peitoral cubriu-se de pedras preciosas e o metal serviu apenas de engaste.

Não pretendemos fazer aqui a historia da cruz pela transformação das suas fórmas. Isso seria relativamente facil, porque ha numerosos tratados sobre o assumpto; uma compilação d'essas exigiria muito espaço e seria inutil sem numerosos desenhos, porque o interesse iconographico prepondera sobre o artistico até uma epocha relativamente moderna. O que desejamos aqui é indicar as variedades, as classificações que a ourivesaria peninsular adoptou. Isto é muito mais importante para nós, e não foi ainda tentado sob o ponto de vista comparado. O que os auctores hespanhoes e francezes, especialistas escreveram [4] refere-se unicamente á Hespanha; e as noticias de alguns curiosos portuguezes em revistas modernas, conhecidas, consideram apenas o objecto portuguez que tinham á vista, sem estabelecerem classificação alguma scientifica com relação a esse objecto (systema-constructivo, ornamentação, processo technico), quanto mais um ponto de vista comparado. Não pretendemos ir, n'este estudo, além do sec. XV, por falta de espaço [5], e mesmo porque as fórmas anteriores são copias de typos francezes e italianos.

E' na segunda metade do sec. XV que os typos apresentam uma physiognomia mais caracteristicamente peninsular.

Separar, em materia da arte, o periodo que decorre do ultimo terço do sec. XV ao primeiro terço do sec. XVI (1470 a 1520) é inadmissivel na peninsula, porque os typos artisticos participam de identicos caracteres. Com os typos do sec. XVI, tomando este seculo em toda a sua extensão, já não succede o mesmo. Até 1520 temos o periodo de desorganisação do antigo *systema constructivo* gothico.

De 1520 a 1530 ha um curto periodo de oscillação em que as fórmas constructivas do Renascimento apparecem accidentalmente, com um caracter decorativo. De 1530 em diante triumpha o novo systema; *o accidente decorativo* transforma-se em *elemento constructivo*. Estas datas e divisões podem soffrer leves modificações com relação a um ou outro objecto da ourivesaria peninsular, modificações de algumas unidades ou annos; isto dá-se com todas as divisões que a sciencia estabeleceu na historia da arte occidental. O que decide é a regra, não são as excepções. O que garantimos e podemos provar, depois de um exame comparado de algumas centenas de objectos da ourivesaria e joialheria peninsular hispano-portugueza, datados, é que a grande maioria d'elles entra nas divisões que estabelecemos. Ainda podemos responder, fundando-nos em boas autoridades, que para a classificação historica a questão das unidades, de alguns annos, não tem importancia; um decennio, um periodo de dez annos, já póde influir no desenvolvimento de um estylo.

Esta introducção servirá para justificar a data que marcamos á cruz da sé do Funchal, e que póde oscillar entre 1500-1510. Ella representa como a custodia de Belem (1506) a desorganisação completa do systema gothico. As fórmas da renascença apparecem aqui e acolá como accidente decorativo. O motivo ornamental dominante, a folha de carvalho, já não tem estylisação e apparece com uma feição naturalistica. Os proprios elementos da composição geral da obra que deviam exercer funcções estructivas, estaticas, figuram apenas como accidente decorativo, por exemplo: os botareos e arco-botantes no castello de maçonaria [6], em que assenta a cruz. Faremos uma breve descripção da obra e depois a comparação com alguns typos principaes da ourivesaria peninsular, contemporaneos e anteriores.

(Continúa).

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

Porto. Sobre as numerosas edições (1585 até 1809) d'esta obra, e a sua influencia na peninsula, veja-se o nosso estudo de 1877 sobre os theoricos hespanhoes, *Archeologia artistica* fasc. IV pag. 64 e seg.

[2] Lembraremos só a cruz e os nove castiçaes dados por D. João V á patriarchal. A cruz, obra de Arrighi, custou 300,000 cruzados. Perdeu-se tudo no terremoto.

[3] Veja-se Cellini. *Trattati sopra l'oreficeria e la scultura* na edição das *Opere*. Milão, 1811 vol. III pag. 76.

[4] Cean Bermudez *Diccion;* Borrel. *Tratado de dibujo* vol. II e III; Riaño *Spanish arts;* Villaamil y Castro no vol. VI do *Museo español* e o francez Davillier, *Recherches sur l'orfevr. en Espagne.*

[5] Em outro logar tratamos das cruzes peninsulares da edade media, algumas das quaes remontam ao sec. IX, havendo-as datadas de 808 A. D.; 828, 912 etc. Veja-se o cap. VI pag. 103-136 *(A ourivesaria hespanhola, profana e religiosa)* do nosso estudo especial sobre a ourivesaria peninsular, e a Introdução *(A arte medieval)* ao mesmo estudo.

[6] O termo: *castello de maçonaria* está authenticado em documentos coevos. E' n'este caso a torre gothica em que a cruz assenta, e que separa esta ultima da haste. O desenho será completado no proximo numero.

CHRONICA

A Academia Portuense de Bellas-Artes, em conformidade com a deliberação tomada pelo seu conselho de melhoramentos, acaba de representar aos poderes legislativos no sentido de se introduzirem n'aquelle estabelecimento algumas reformas essenciaes ao ensino artistico n'elle ministrado.

A representação foi apresentada na camara alta pelo digno par do reino o snr. conde de Samodães, inspector da mesma Academia, e na electiva pelo de-

putado pelo circulo occidental do Porto, o snr. Francisco Patricio.

Essa representação, redigida em termos precisos e claros principia por demonstrar que o decreto de 22 de março do anno passado, que reformou as Academias de Bellas-Artes de Lisboa e Porto, salva uma pequena vantagem concedida a esta ultima, só aproveitou áquella.

Em seguida enumera as reformas que é necessario introduzir na Academia do Porto, fundamentando cada uma d'ellas, devidamente.

Essas reformas consistem:

Em equiparar-se os vencimentos dos professores de Lisboa e Porto, visto os d'aquella Academia vencerem 600$000 reis e os d'esta 500$000.

Crear-se duas novas cadeiras, uma de desenho geometrico e de ornamentação, principios de geometria descriptiva com applicação á theoria das sombras, e outra de desenho, modelação e pintura decorativa.

Estabelecer um premio de 30$000 para cada uma das seis cadeiras da Academia, em substituição do unico que existe, de 60$000 para o curso de desenho historico.

Elevar de 80$000 a 200$000 reis, a gratificação concedida ao secretario da Academia, accumulando o encargo de bibliothecario.

Augmentar com mais 200$000 reis a dotação de 1:000$000 concedida para as despezas da Academia.

Elevar de 250$000 a 300$000 reis o ordenado do amanuense, equiparando-se os vencimentos de todos os guardas a 200$000 reis.

Dotar com 600$000 reis o muzeu de pinturas anexo á mesma academia.

Crear dous cursos livres, um de historia da arte e archeologia e outro de anatomia e hygiene, gratificando-se com 300$000 reis cada um dos professores que leccionar essas disciplinas.

O augmento de despeza resultante d'estas reformas é apenas de 3:240$000 reis, quantia que se póde considerar insignificante em vista das grandes vantagens que devem advir dos melhoramentos propostos.

Oxalá que os poderes publicos attendam a representação, collocando-se por esse modo a nossa Academia no lugar que de direito lhe compete, não só em relação á sua importancia como á sua frequencia annual.

—A camara municipal de Guimarães, em resultado do pedido que lhe foi feito pelo Centro Artistico Portuense, decidiu mandar orçar as despezas a fazer com a cobertura e conservação do claustro do extincto convento de S Domingos, d'aquella cidade.

Louvando, como merece esta resolução, só nos resta fazer votos porque taes obras sejam postas em pratica com a brevidade que o estado d'aquelle monumento está reclamando.

—A camara municipal de Braga resolveu nomear uma commissão para estudar os monumentos historicos d'aquelle concelho.

A commissão, que é composta dos snrs. dr. José Joaquim da Silva Pereira Caldas, José Maria dos Santos de Araujo Esmeriz e José Joaquim de Almeida, deu já começo aos seus trabalhos.

O exemplo dado pela digna vereação bracarense era bem digno de ser imitado pelas demais municipalidades do reino, porém as investigações d'essa ou de outras commissões identicas, para se tornarem mais proveitosas ainda, deveriam ter um fim igualmente artistico. Ninguem desconhece o estado de ruina ou de transformação em que se acha a maior parte dos monumentos architectonicos disseminados pela provincia. Prevenir pois a completa desapparição d'elles, e promover até a restauração de outros conforme ao caracter primitivo do seu estylo, seria um beneficio importantissimo prestado por essas commissões á arte nacional.

—A assembleia geral do Centro Artistico Portuense, reunida no dia 5 de fevereiro, approvou as contas da direcção, em conformidade com o parecer dado pela commissão encarregada de as examinar.

Procedeu-se depois á eleição dos diversos cargos, recahindo a votação nos seguintes socios:

Presidente, Joaquim de Vasconcellos; vice-presidente, dr. Antonio Cardoso e Silva: 1.° secretario, Manoel Maria Rodrigues; 2.° dito, Ivo Silvestre Pinto da Gama; thezoureiro, Jayme Augusto da Silva.

Conselho technico.—Antonio Soares dos Reis, João Marques da Silva Oliveira, Thomaz Augusto Soller, Custodio da Rocha, Antonio José da Costa e Joaquim Augusto Marques Guimarães.

—A Sociedade Livre dos Artistas, tomou as seguintes resoluções, relativamente ao proximo «Salão», de Pariz.

Na secção de pintura, as medalhas, cujo numero se limitou a 40, serão dadas por maioria absoluta e não por maioria relativa, como se fizera o anno passado; foi regeitada a assignatura do boletim de voto, pelos membros do jury; e igualmente regeitada a participação dos expositores estrangeiros no voto da medalha de honra.

O numero de quadros foi fixado em 2:500.

As demais disposições adoptadas pela commissão, são as mesmas do Salão de 1881, salvas as seguintes modificações:

Em pintura, a medalha de honra será votada pelo jury e pelos expositores francezes, por dous terços e mais um dos votantes. Não é admittido o voto por correspondencia.

Em esculptura a medalha de honra será votada pelo jury e pelos expositores francezes e estrangeiros, pela quarta parte e mais um dos expositores. O voto por correspondencia não é admittido.

Em architectura, só o jury adjudicará a medalha, por dous terços e mais um dos votantes.

Em gravura a medalha de honra será, como o anno passado, votada pelo jury e pelos expositores, pela terça parte e mais um dos votos.

Como no ultimo anno, os jurados para a pintura, architectura e gravura serão eleitos por maioria relativa. Em esculptura eleger-se-ha uma primeira lista de 45 membros, sendo depois tirados á sorte 15 d'esses membros para formarem o jury. O receio de ver o jury monopolisado por uma *coterie*, fez com que os esculptores adoptassem esta disposição especial.

—Esteve ultimamente em Coimbra o snr. Antonio Thomaz da Fonseca, director da Academia de Bellas Artes de Lisboa, que foi investigar quaes os monumentos que precisam ser conservados e os objectos que merecem ser reproduzidos.

Em resultado d'esta visita acha-se ha tempos n'aquella cidade, em commissão da referida Academia, o snr. Guido Baptista Lipi, a fim de moldar alguns objectos esculpturaes de merecimento, para o muzeu da mencionada Academia. O snr. Lipi já tirou a fôrma de um dos bellos re tabulos do Claustro do Silencio de Santa Cruz e continua a trabalhar nos dous restantes que alli existem. O processo que o snr. Lipi usa para as formações é o emprego de uma massa elastica composta de gutta-percha e gelatina.

— Ao concurso actualmente aberto para provimento da cadeira de Dezenho da Academia Portuense de Bellas Artes, são concorrentes os snrs. Marques de Oliveira, actual professor interino da referida cadeira e Caetano Pinto.

— O pintor hespanhol Muñoz Degrain, author do quadro «Otelo e Desdemona», bem como Moreno y Carbonero, obtiveram uma pensão para irem estudar na Academia Hespanhola de Roma. Os dous artistas referidos tinham feito ha pouco uma excursão a Tanger.

— Na exposição de aguarellas ultimamente realisada em Paris, deu-se um facto que não deixa de offerecer certa curiosidaade.

Alexandre Dumas, comprára ha annos ao pintor aquarelista Jacquet, um quadro que elle revendeu, como estava no seu direito, não o entendendo porém, assim o pintor, que se irritou com o caso.

Querem saber os leitores o meio que elle imaginou para se vingar?

Mandou para a exposição dos aquarelistas um pequeno quadro inscripto no catalogo com o titulo: *Mercador judeu*, e representando Alexandre Dumas vestido de caftan em um bazar oriental. A direcção da exposição obedecendo a um sentimento muito natural de conveniencia, julgou não dever expor o quadro, suppondo os amigos de Jacquet, que bastariam algumas palavras para o convencer. O artista porém não attendeu aos rogos que lhe fizeram e exigiu que o seu quadro fosse exposto, collocando-se effectivamente no logar que lhe estava destinado e onde os visitantes tiveram occasião de vel-o.

— Morreu em Londres, na idade de 90 annos o pintor paysagista e retratista, John Sen Linnell. Discipulo de Varley e do celebre Mulready, expoz pela primeira vez em 1807. As suas primeiras tentativas foram infelizes, e só os retratos, que pintou em numero incalculavel, lhe deram reputação. A sua candidatura à Academia de Bellas Artes de Londres, requerida por varias vezes e sempre systematicamente regeitada, provocou vivas discussões na imprensa ingleza e ataques violentos contra a Academia, aos quaes o proprio Linnell se associou por meio de pampheletos mordazes. Recusou constantemente todas as distincções honorificas que lhe foram offerecidas.

Expozera em Pariz: o «Propheta desobediente» a «Colheita de cevada» e «Um caminho nas montanhas»; em 1867 «Um campo de trigo» e em 1878 «Os segadores.»

— O insigne pintor hespanhol Pradilla terminou ultimamente um quadro que tem por titulo «Boabdil entregando as chaves de Granada aos reis catholicos.»

As folhas hespanholas fazem os maiores elogios a esse trabalho. Lengo tambem fez ha pouco dous quadros que se intitulam um, «Judith e Holofernes» e outro «Manrique e Leonor». A intrepida judia é uma bella pomba e o inimigo de Israel um cãosito *griffon* dos mais insolentes. O fundo é formado por cortinados e accessorios da barraca de campanha de Holofernes.

Quanto ao *Trovador* é um gentil e gracioso pombo, que acaricia com o bico, atravez de uma gelosia, uma Leonor de identica familia ornitologica. Vêem-se as paredes do pombal... isto é, do Castello, e no chão o alaúde de Manrique.

— Realisou-se em Pariz a fusão das duas sociedades da União Central de bellas-artes applicadas á industria, e do Muzeu das Artes Decorativas. A nova Sociedade, que tomou o nome de União Central das artes Decorativas, pediu immediatamente o seu reconhecimento como sociedade de utilidade publica.

Tendo obtido o concurso do governo, occupou-se já da organisação do Salão annual das artes decorativas, que terá lugar pela primeira vez este anno, ao mesmo tempo que o Salão dos artistas vivos. Esta exposição comprehenderá não só todas as obras de architectura, pintura e esculptura decorativas, que pelas suas dimensões não possam ter lugar na exposição dos artistas, mas tambem todas as obras das artes denominadas industriaes, taes como de metalurgia, tapessaria, ceramica, vidraria, livraria, encadernação, moveis, etc., que possuam um caracter original.

O Salão abrir-se-ha no 1.º de maio e será installado na parte do Palacio da Industria que dá para a praça da Concordia.

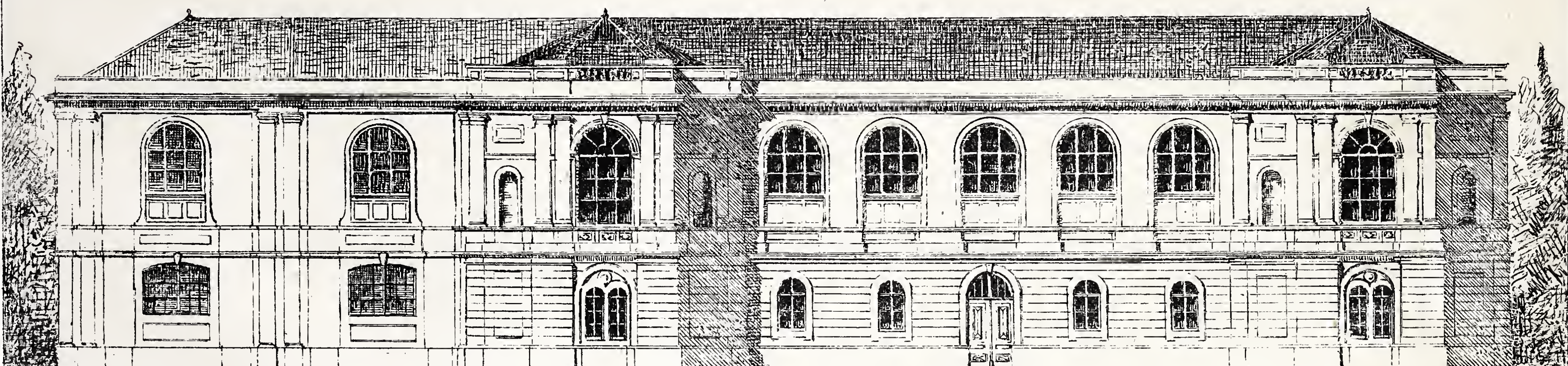
A exposição internacional das industrias de madeira, tecidos e papel, que é igualmente organisada pela União Central das Artes Decorativas, abrir-se-ha no mez de agosto e será disposta no Palacio da Industria.

— A Academia de Bellas Artes da Pensylvania organisa uma exposição que se abrirá no 1.º de abril proximo em Philadelphia e que será especialmente consagrada á escola belga.

— Morreu em Bâle o celebre gravador Frederico Weber. As primeiras gravuras que executou destinaram-se ás galerias historicas de Versalhes. Expozera numerosos retratos em varios Salões de Pariz, deixando muitos trabalhos de valor copiados de quadros dos principaes mestres. Obtivera uma segunda medalha em 1847 e uma segunda medalha tambem na exposição Universal de 1878. Era membro da Academia de Bellas Artes de Berlim e correspondente do Instituto de França, desde 1874.

— Tambem falleceu na idade de 70 annos o pintor de historia Luiz Felix Leullier. Discipulo de Gros, estreiou-se no Salão de 1839 com os «Christãos lançados ás feras» quadro que obteve uma medalha. Em 1841 pintou o heroismo da tripulação do «Vengeur», que o Estado mandou para o Muzeu de Lyon, e que obteve uma segunda medalha. Em 1849 foi encarregado de executar para a capella de S. Fiacre, na igreja de S. Medard de Pariz, uma serie de pinturas moraes, entre as quaes se nota principalmente o santo soccorrendo os pobres em um dia de neve. Em 1869 enviára ao Salão a «Inundação do Loire», que figura no muzeu de Lille.

MANOEL M. RODRIGUES.



Alargamento do edificio de S. Lazaro — Projecto de José Geraldo da Silva Sardinha, desenho de Marques Guimarães



Cruz da Sé do Funchal — Exhibida na actual exposição retrospectiva de Lisboa, desenho de Alfredo Torquato Pinheiro



Job increpado por sua mulher — Quadro de Joaquim Pirralho, desenho de Antonio José da Costa



Joaquim José Pirralho — Retrato desenhado por Marques de Oliveira

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE

Reuniu-se no dia 18 do mez passado, sob a presidencia do snr. Joaquim de Vasconcellos, a assembleia geral do Centro Artistico Portuense, para solemnisar o segundo anniversario da sua instituição.

Conforme dispõe os estatutos, o secretario, author d'esta chronica, apresentou o relatorio dos principaes acontecimentos que occorreram durante o anno, relatorio que começa por assignalar os poderosos elementos de vida que o Centro Artistico tem, demonstrando ao mesmo tempo que a missão que elle veio desempenhar no desenvolvimento artistico do paiz, cada vez se acentua mais, não só pela illustração que vae espalhando pelos seus consocios, como pelos serviços que presta á arte nacional.

O relatorio diz em seguida:

«Ao instalarmos esta aggremiação em 1879, mais do que um espirito apprehensivo julgou difficil, senão impossivel, a aclimação de uma sociedade d'este genero entre nós, deduzindo d'ahi a sua curta ou embaraçosa existencia, quando ella se prolongasse além do tempo presumido por esses descrentes.

«Felizmente taes prognosticos não só não se realisaram, como pelo contrario vão tendo o mais formal desmentido na continuação da nossa existencia collectiva e na affirmação quotidiana dos beneficios que o Centro Artistico vae prestando.

«E' verdade que o numero dos nossos consocios ainda não subiu a ponto de produzir uma receita que nos permittisse dar o maximo desenvolvimento a diversas prescripções do Estatuto, mas a par da parcicimonia de que as direcções téem usado nas despezas da Associação, seria injustiça negar o quanto as mesmas direcções se esforçaram por bem desempenhar o seu mandato, levando a effeito varios pensamentos consignados na lei fundamental da Sociedade.»

O relatorio refere depois, que o *atelier* para o estudo do modelo vivo funccionou com uma frequencia regular durante o anno, demonstrando-se a utilidade d'esse estudo para alguns socios, nas provas que por parte do Centro foram exhibidas na ultima exposição trienal de bellas-artes da Academia Portuense.

Mostrando a necessidade de se variar o estudo do *atelier*, o relatorio lembra a conveniencia do estudo de roupas, tanto mais que elle não se pratica em nenhum dos nossos institutos artisticos publicos ou particulares, e recommenda por isso que do cofre do Centro seja applicada uma somma, ainda que pequena, para lançar as primeiras bases de um guarda-roupa artistico.

Tratando da escóla elementar de dezenho, o secretario diz que os poucos recursos de que dispõe o cofre do Centro, ainda não poderam habilitar a Associação ao aluguer de uma casa com as condições necessarias para n'ella se instalar o projectado curso publico de dezenho graduado e modelação.

Patenteando as grandes vantagens que d'esse curso adviriam não só para as pessoas que n'elle quizessem matricular-se, como para o proprio Centro, o relatorio mostra que todas as attenções da direcção devem convergir para esse ponto, achando-se com se acha já organisado o projecto da escóla, o qual já foi publicado n'esta Revista.

Com referencia ás digressões artisticas, suspensas no ultimo anno, por causa das occupações da direcção e de muitos socios, o relatorio lembra a utilidade d'ellas proseguirem na proxima primavera, como um dos excellentes meios de estudo e de illustração para os que n'ellas tomarem parte, bem como um dos elementos interessantes para esta Revista, principalmente quando essas digressões se destinem ao exame e á reproducção de monumentos de importancia artistica e historica.

O gabinete de leitura foi augmentado com algumas offertas, entre as quaes se contam duas do snr. Soares dos Reis e que são «Phidias,» drama de Beulé, e «Anatomie des fórmes du corp humain,» por Fau.

Outras tem havido principalmente por troca com esta Revista.

O relatorio menciona ter a direcção representado ao governo, pedindo-lhe para a bibliotheca do Centro almas publicações officiaes de interesse artistico. O ministro do reino d'essa época, o snr. conselheiro José Luciano de Castro, mostrou boa vontade em satisfazer tão justa petição, mandando informar a representação ao respectivo administrador do bairro, mas como o ministerio de que aquelle cavalheiro fazia parte cahisse pouco depois, o pedido não teve resultado até agora. O secretario lembra para se renovarem as instancias ao actual governo.

A galeria artistica foi igualmente augmentada com algumas offertas do snr. Soares dos Reis, entre as quaes se conta o busto, em gesso, do finado commerciante Pinto Leite, bem como com a das photographias dos cartões de Raphael, valiosa dadiva do snr. Antonio Joaquim Rebello. A todos os offerentes, o relatorio consigna a gratidão do Centro.

Tratando da presente Revista, o secretario relata as difficuldades que por muito tempo se antepozeram á sua publicação, difficuldades que se superaram com a generosissima promessa do snr. Soares dos Reis, de sustentar esta Revista emquanto o numero de assignaturas não desse para a despeza, isto para se evitar que o cofre da Associação fosse sobrecarregado com um dispendio com que talvez não podesse.

O relatorio accrescenta que o expontaneo sacrificio d'aquelle benemerito consocio, não será felizmente utilisado, em vista do grande numero de assignaturas que téem affluido desde o apparecimento d'esta publicação, estando n'isto a prova mais evidente do modo como foi acceita pelo publico.

Demonstra mais o relatorio, que a «Arte Portugueza,» é o primeiro periodico puramente de bellas-artes que se tem publicado no paiz e que o Centro dando-lhe vida e mantendo-o na altura em que se acha, apresenta mais uma prova dos seus desejos vehementes de que o gosto pela arte se propague e desenvolva.

Tratando da primeira exposição bazar effectuada no anno passado no Palacio de Crystal, o relatorio assignala a acceitação que essa primeira tentativa teve por parte do publico e da imprensa, bem como o feliz exito dos esforços empregados pelo Centro para que esse certamen não desmerecesse do nome honesto da aggremiação que o promoveu.

Refere em seguida as vendas que n'elle se effectuaram, e renova os agradecimentos feitos já pela direcção nas suas actas, não só á digna direcção do Palacio de Crystal, pelos serviços que prestou ao Centro, como a todos quantos concorreram para o lustre da exposição e ainda ao snr. Silva Rocha pela offerta expontanea do producto de um artefacto vendido no referido certamen.

Por ultimo o relatorio menciona que a segunda exposição terá lugar no mez de setembro d'este anno, devendo em breve ser publicado e distribuido o respectivo programma.

O documento a que nos estamos referindo, relata depois a visita feita a Guimarães por uma commissão do Centro, e o resultado do exame a que procedeu, por pedido da collegiada, no tumulo gothico da igreja da Oliveira.

Descreve as demais investigações a que a mesma commissão se entregou, e o acolhimento favoravel que teve por parte da municipalidade vimaranense o pedido feito para se reparar e conservar o bello claustro do extincto convento de S. Domingos, factos estes de que já demos conta n'esta Revista.

Apreciando o estado financeiro da Associação, o relatorio mostra que a receita durante o anno foi de 443$900 e a despeza de 387$625, havendo por tanto um saldo de 56$275, o qual se não foi excellente, ainda assim não póde deixar de reputar-se lisongeiro, attentas as despezas diarias com a sustentação do *atelier*, as que se fizeram com a exposição e outras.

Sendo a principal receita do Centro proveniente das quotas dos socios, o relatorio recommenda que cada um promova de per si o augmento d'elles, devendo tratar-se, logo que os meios o permittam, da mudança de casa, visto a que o Centro actualmente occupa ser acanhada e não ter as condições de commodidade e de instalação que seriam para desejar.

O numero de socios em 31 de dezembro de 1880 era de 52. Durante o anno seguinte entraram 8 e despediram-se 11, existindo actualmente 49.

Apesar de numero tão limitado para uma instituição que por justiça devia ter as sympathias de todos os que se interessam pelas bellas-artes, o Centro Artistico, contando apenas dous annos de existencia, deu já cumprimento á quasi totalidade das prescripções dos seus estatutos, como são: o *atelier* de estudo; as digressões artisticas; a instalação do gabinete de leitura e da galeria artistica; as conferencias sobre assumpto de arte; a publicação da presente Revista e a organisação das exposições bazares.

Falta portanto só crear o curso publico de dezenho graduado e de modelação.

A simples innumeração dos factos narrados no relatorio, mostram de per si o que é o Centro Artistico, e como elle tem correspondido aos intuitos para que foi creado.

Se a conveniencia d'esta instituição ainda não callou bem no animo da parte do publico que mais deve interessar com sociedades d'esta natureza, nós não descremos de que um dia virá em que aquelles mesmos que nem por profissão nem por passatempo exercitam as bellas-artes, irão alli colher na convivencia intima com os artistas e na analyse quotidiana dos seus estudos, conhecimentos preciosos para a sua illustração sobre materias de que muitas vezes são pouco conhecedores, visto em questões de arte, não ser sempre o mero bom gosto o melhor guia de apreciação.

Para esses, para todos emfim, o Centro Artistico tem uma utilidade que só bem a avalia quem o frequenta, e n'esta parte referimo-nos a leigos e a professos, sem excepção de meritos e aptidões.

MANOEL M. RODRIGUES.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 28)

Então ajuntou Lactancio, d'esta arte, o seu parecer: — Os valentes desenhadores persuadem-se não se trocar por nenhum outro genero de homens, inda que sejão grandes, tanto se contentão d'alguns galardões particulares, que da sua arte recebem; mas eu lhes aconselharia que ao menos polos ditosos se trocassem, se me parecesse que o quererião fazer, ou elles não se tevessem polos mais ditosos dos mortaes. Conhece o sprito que é capaz da altissima pintura em que parão e que são as vidas e contentamentos dos que muito presumem; e como sem nome morrem e sem conhecimento das cousas que no mundo são dinas de ser conhecidas e stimadas, e como não pode aquele tal cuidar que foi nascido, por mais dinheiro que tevesse na arca goardado. E assi alcança como uma obra boa e um nome de vertude imortal é a felecidade d'esta vida, e tudo o al pouco pera desejar, e por isto mais se stima, pois sta no caminho de poder conseguir aquela gloria, que de ser o que isto não conhece nem soube nunca desejar, e que muito com menos imperio se tem contente que com imitar uma obra das de Deos, com a pintura; nem alcançou nunca tamanha provincia, como é homem satisfazer-se nas cousas que são mais deficeis e incertas que senhorear das columnas de Herculles até o rio Ganges indiano; e que nunca matou emigo pior de vencer, como é conformar a obra com o desejo ou idea do grande pintor, e que nunca tão satisfeito ficou, bebendo por um pucaro d'ouro, como aquele bebendo por hum de barro. Nem dezia mal o emperador Maxemeliano que hum duque bem o podia elle fazer ou um conde, mas hum pintor excelente, que só Deos o podia fazer no tempo que elle quizesse, pola qual razão deixou de dar a morte a um que o merecia.

— Que me aconselhaes Messer Lactancio, dixe despois a senhora marquesa, perguntarei uma duvida sobre a pintura a M. Angello, que elle agora, por me sostentar que os grandes homens são justificados e não stranhos, não usará algum stremo, dos que com outrem costuma.

E Lactancio: — Por v. ex.ª Senhora, não pode M. Micael deixar de se forçar e lançar de si fóra, neste

lugar, o que é muito bem que tenha fechado por todas as partes.

Dixe M. Angello: — Mas peça-me v. ex.ª cousa que se a ella possa dar, e será sua.

E ella, sorrindo-se — Muito desejo de saber, pois stamos nesta materia, que cousa é o pintar de Frandes, e a quem satisfaz, porque me parece mais devoto que o modo italiano.

A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, Senhora, geralmente a qualquer devoto, mais que nenhuma de Italia, que lhe nunca fará chorar uma só lagrima e a de Frandes muitas; isto não polo vigor e bondade d'aquela pintura, mas pola bondade daquele tal devoto. A molheres parecerá bem, principalmente ás muito velhas, ou ás muito moças e assi mesmo a frades e a freiras, e a alguns fidalgos desmusicos da verdadeira harmonia. Pintão em Frandes propriamente pera enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonerias, verduras de campos, sombras d'arvores, e rios e pontes, a que chamão paisagens, e muitas feguras para ca e muitas para acola; e tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria, nem proporção, sem advertencia d'escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo; e contudo n'outra parte se pinta pior que em Frandes. Nem digo tanto mal da framenga pintura porque seja toda má, mas porque quer fazer tanta cousa bem (cada uma das quaes só bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem.

Sómente as obras que se fazem em Italia podemos chamar quasi verdadeira pintura, e por isso a boa chamamos italiana, que, quando n'outra terra se assim fezesse, d'aquella terra ou provincia lhe dariamos o nome. E a boa d'esta não ha cousa mais nobre nem devota, porque a devoção nos discretos nenhuma cousa a faz mais lembrar nem erguer, que a deficuldade da perfeição que se vai unir e ajuntar a Deos, porque a boa pintura não é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que somente o inteleito póde sentir a grande deficuldade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguem fazer nem alcançar. E mais digo (o que quem o notar terá em muito) que de quantos climas ou terras alumia o sol e a lua, em nenhuma outra se póde bem pintar senão em o reino de Italia; e é cousa quasi impossivel fazer-se bem senão aqui, ainda que bem nas outras provincias houvesse melhores engenhos, se os pode haver, e isto polas razões que vos diremos. Tomai um grande homem d'outro reino e dizei-lhe que pinte o que elle quizer e melhor souber fazer, e faça-o; e tomai um mau descipolo italiano e mandai-lhe dar um traço ou que pinte o que vós quizerdes, e faça-o; achareis, se o bem entendeis, que o traço d'aquelle aprendiz, quanto á arte, tem mais sustancia que o d'aqueloutro mestre, e vale mais o que elle queria fazer que tudo o que aqueloutro fez. Mandai a um grande mestre que não seja italiano, inda que bem fosse Alberto, homem delicado na sua maneira, que para me enganar a mi ou a Francisco d'Ollanda, queira contrafazer e arremedar uma obra que pareça de Italia, e se não poder ser da muito boa, que seja da arezoada, ou da má pintura, que eu vos certifico que logo a tal obra se conheça não ser feita em Italia, nem por mão de italiano. Assim affirmo que nenhuma nação nem gente (deixo estar um ou dous spanhoes) [1], póde perfeitamente fartar nem emitar o modo do pintar de Italia (que é o grego antigo), que logo não seja conhecido facilmente por alheo, por mais que se n'isso esforce e trabalhe. E se por algum grande milagre algum vier a pintar bem, então, inda que o não fezesse por arremedar Italia, se poderá dizer que o sómente pintou como italiano. Assi que não se chama pintura de Italia qualquer pintura feita em Italia, mas qualquer que fôr boa e certa que, porque n'ella se fazem as obras da pintura illustre mais mestriosas e gravemente que em nenhuma outra parte, chamamos á boa pintura *italiana*, a qual, inda que se fezesse em Frandes ou em Spanha (que mais se aproxima comnosco) se boa fôr, pintura será de Italia, porque esta nobelissima sciencia não é de nenhuma terra, que do ceo veio; porém do antigo inda ficou em a nossa Italia mais que em outro reino do mundo, e n'ella cuido eu que acabará.

Assim dizia elle. Vendo eu que Micael stava callado, por este modo o tornei a provocar:

— Assi, mestre Micael Angelo, que vós affirmaes que sómente aos italianos concedeis entre todo o outro mundo, a pintura? (Continúa Hollanda).

Nem que milagre é ser isso assi? Sabereis que em Italia pinta-se bem por muitas razões, e fóra de Italia pinta-se mal por muitas razões. Primeiramente a natureza dos italianos é estudiosissima em stremo, e os de engenho já trazem de seu proprio quando nascem, trabalho, gosto e amor áquillo que são inclinados, e que lhes pede o seu genio; e se algum determina de fazer profissão, e seguir alguma arte ou sciencia liberal, não se contenta elle com o que lhe basta pera ser por aquella rico e do numero dos officiaes, mas por ser unico e stremado vegia e trabalha continuamente, e só traz ante dos olhos este tamanho interesse de ser monstro de perfeição (fallo onde sei que sou crido) e não arezoado n'aquella arte ou sciencia. E isto porque Italia não stima este nome de arrezoado, que tem por baixissima cousa n'esta parte o remedio; e sómente d'aquelles falla e até o ceo alevanta a que chamam *aguias*, como sobrepujadores dos outros todos e como penetradores das nuvens e da luz do sol. Depois naceis na provincia (vêde se é isto vantagem) que é mãe e conservadora de todas as sciencias e desceplinas, entre tantas reliquias dos vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham, que já de mininos, a qualquer cousa que a vossa inclinação ou genio emclina, topaes ante os olhos polas ruas muita parte d'aquellas, e costumados sois de pequenos a terdes vistas aquellas cousas que os velhos nunca viram n'outros reinos. Despois crescendo,

---

[1] Estes hespanhoes são provavelmente Berruguete, discipulo de Miguel Angelo e Machuca (V. Cean Bermudez, *Dicc.*) Hollanda tambem louva no tratado *Da Pintura antigua* (fol. 26) e na lista dos Pintores (fol. 179) Nuno Gonçalves, pintor portuguez do tempo de D. Affonso v. Dos esculptores de Hespanha louva só Siloe e Ordoñez.

NOTA DO EDITOR.

inda que bem fosseis rudos e grosseiros, trazeis já do costume os olhos tão cheios da noticia e vista de muitas cousas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar d'ellas; quanto mais que com isso se ajuntam engenhos (como digo) stremados, e studo e gosto incansavel. Tendes mestres que imitar singulares, e as suas obras, e das cousas modernas cheas as cidades de todas as galantarias e novidades que se cada dia descobrem e acham [1]. E se todas estas cousas não bastam, que eu por mui suficientes stimaria pera a perfeição de qualquer sciencia, ao menos esta é mui bastante: que nós outros, os portuguezes, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e spritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriamos de saber muito d'ellas, onde sempre as deixamos emperfeitas e sem acabar. A vós os italianos (não digo já allemães nem francezes) a mór honra, a mór nobreza é o ser pera mais; somente pondes em um [homem] ser terribel pintor, ou terribel em qualquer faculdade, e aquelle só dos fidalgos, dos capitães, dos discretos, dos praguentos, dos princepes, dos cardeaes e dos papas é tido em muito e quasi d'alguns exalçado, que alcança fama de consumado e raro na sua profissão. E não stimando em Italia grandes princepes, nem tendo nome, sómente a um pintor vão chamar o *divino:* Micael Angelo, como em cartas que vos escreveu Aretino [2], praguejador de todos os senhores christãos, achareis. Ora as pagas e os preços que em Italia se dão pola pintura tambem me parecem muita parte de em nenhum outro logar se poder pintar, senão dentro n'ella, porque muitas vezes por uma cabeça ou rosto tirado do natural se pagam mil cruzados; e outras muitas obras se pagam, como senhores melhor sabeis, mui deferentes do que pagam polos outros reinos, posto que o meu é dos mais manificos e largos. Ora veja a Excelencia Vossa se são estas deferentes casiões e ajudas.

(*Continúa*).

DESENHOS

EDIFICIO DE S. LAZARO

Damos hoje a planta do alargamento do edificio de S. Lazaro, segundo o projecto do architecto o snr. José Geraldo da Silva Sardinha.

As indicações mencionadas na referida planta, dispensam quaesquer esclarecimentos para a devida percepção ao leitor.

Lembraremos simplesmente que o alargamento projectado cuja fachada demos no numero anterior, comprehende a parte que fronteia com a rua da Murta.

Manoel M. Rodrigues.

OURIVESARIA RELIGIOSA

As cruzes na ourivesaria peninsular do seculo xv e xvi [1]

(Continuação, v. pag. 30)

A cruz da Sé do Funchal é de procissão ou processional, como dissemos, e teve decerto muito uso, porque o seu estado actual é melindroso. O desenho que publicamos indica algumas mutilações; mas não accusa outras, que foram restauradas na estampa. Algumas são secundarias; o lavor de *troços encadeados,* que borda a haste e os braços, soffreu bastante; faltam-lhe fragmentos importantes, principalmente no trilobulo superior, mas estes defeitos reconhecem-se immediatamente e o observador intelligente completa as lacunas; muito mais sensivel é a falta dos florões que deviam rematar exteriormente os trilobulos. Resta apenas um (v. o desenho) na parte inferior do braço direito, faltando portanto oito; eram tres em cada braço, correspondendo um a cada lobulo. Ha ainda outras mutilações no castello de maçonaria da base, nos lavores dos arco-botantes, nos pinaculos dos baldachinos, nos pingentes das arcarias em ogiva, etc., mas o effeito é ainda riquissimo, o trabalho prodigioso nos detalhes. O artista não achou bastante o lavor da peça principal, e assentou a cruz n'um *castello de maçonaria,* n'uma construcção gothica, que fórma como que a torre de uma cathedral em ponto pequeno; são tres andares sobrepostos, flanqueados de botareos, com arcobotantes muito frageis; os botarcos estão ligados entre si por meio de arcadas em ogiva, que deixam entrever a formosa ornamentação polylobulada das vidraças do edificio. Distribuidas pelos botareos vêmos uma multidão de estatuas, santos, apostolos e prophetas, os guardas vigilantes do castello, figuras buriladas com amor de artista. Esta construcção admiravel nos detalhes, mas pesada e sem caracter organico (v. os rachiticos arco-botantes, tratados como elemento decorativo!) assenta mal na base. O artista pretendeu disfarçar a desproporção com uns lavores de folhagens, que ligam mal o taboleiro da base ao primeiro noete da haste; ligam mal, dissemos, porque esses lavores com a feição de garras de supporte não representam força sufficiente de resistencia na sua structura. O castello tem no remate as armas reaes de Portugal, sustentadas por dous anjos, e ladeadas por duas espheras armilares. As mesmas armas acham-se repetidas um pouco mais acima, ficando separadas do escudo inferior apenas por um pequeno taboleiro, que marca a

---

[1] Hollanda teria dito estas palavras em Roma, 1538 (época dos *Dialogos;*) as descobertas verdadeiramente preciosas (Apollo, Venus do Vaticano, o Torso, Cleopatra) são mais antigas; datam do tempo do papa Julio II (1503-1515); é provavel, que alludisse a descobertas mais recentes do pontificado de Paulo III.

[2] A Hollanda não convinha dizer o indecente *calembourg* que Aretino fez com a palavra citada, separando-a em duas *(di-vino)* porque Miguel Angelo não lhe quiz fazer um desenho, segundo uma ideia desarrasoada que o litterato lhe tinha proposto. A insolente carta de Aretino é de 1545. Antes d'isso tinha Aretino elevado Miguel Angelo ás nuvens. V. Gotti *Vita,* vol. I, p. 269. Grimm *Leben,* vol. II, p. 322. Hollanda redigiu o seu manuscripto em Lisboa de 1548-49, e devia saber do insulto, porque Aretino costumava divulgar as suas proezas em copias.

Nota do editor.

[1] O desenho da *cruz de altar* de Belem falta n'este numero por um accidente que se deu com o desenho. Irá no proximo.

divisão entre a cruz e o castello. No reverso da cruz apparecem tambem as mesmas armas duas vezes, nos logares correspondentes. Como se vê, o doador, El-Rei D. Manoel, quiz marcar bem a sua dadiva em quatro partes, mostrando assim a importancia que ligava á offerta. Era generoso, mas como legitimo filho do seculo XVI amava o fausto e a gloria e não esquecia nunca de pôr o seu emblema regio, a sua assignatura bem visivel, em toda a parte.

Que o digam Belem, Thomar e a Batalha.

Voltemos porém ao artista anonymo.

Dissemos que elle fizera o castello, porque não se contentára com a obra da cruz, e, no emtanto, ella bastaria por si só para tornar a peça celebre. Alludimos principalmente aos quatro baixos relevos que ornam as extremidades da cruz e são, no alto: a flagellação de Christo; em baixo, a scena do Horto; á direita, o beijo de Judas, e em correspondencia o *Ecce homo*. Não se póde negar a estas quatro scenas um grande merecimento; boa composição, bom desenho, movimento dramatico, e energia da acção. O genio da Renascença andou perto, e inspirou o artista; até no encaixe architectonico (abside rematada em fórma de *concha*) se revela. Esta circumstancia recorda immediatamente a cruz muito mais conhecida da Collegiada de Nossa Senhora de Oliveira em Guimarães, e que ainda tem com a do Funchal outras analogias, posto que seja posterior, talvez de 1520-1530. O vulto de Christo na cruz do Funchal é bastante secco, mas tem uma bella expressão. O reverso da cruz apresenta o *Salvator Mundi* e os quatro evangelistas; o motivo da ornamentação que preenche o fundo é a mesma folha de carvalho da face, tratada naturalisticamente. A obra é de prata dourada, e de consideraveis dimensões (1^{m},19), mas ainda assim inferior á de Guimarães, (1^{m},55). O artista que fez esta ultima parece que teve em vista exceder o trabalho do seu collega. E' de crêr que as obras de uns fossem conhecidas dos outros, ao menos por meio de desenhos. Os nossos artistas mais notaveis viajavam provavelmente pelo reino, como os seus collegas do paiz visinho. Os artistas de merito excepcional eram poucos, gosavam de fama consideravel, e eram chamados ora aqui, ora alli para a execução de trabalhos de especial valia. A cruz de Guimarães é floreteada; termina em flores de liz; no ponto de intersecção dos braços applicou o artista um quadrado em que assenta a cabeça do Christo, e entre este quadrado e as flôres de liz dispoz o auctor ainda quatro quadrados menores em losango, um em cada braço. E' este o desenho da obra, é o *typo tradicional*, que foi aqui mais bem respeitado do que no exemplar do Funchal; a innovação está na parte decorativa. A obra da cruz podia considerar-se completa, assim como a deixámos descripta, mas para o artista da época tudo era pouco; a cada flôr de liz ajuntou ainda um remate floreado e a cada losango dous na parte externa (2+4=8), e ainda accrescentou mais quatro no quadrado de intersecção, dispostos em diagonal, somma: quinze florões, que augmentam a riqueza, mas prejudicam o effeito, porque prolongam a linha horisontal da cruz, já grande em demasia, comparada com a perpendicular. No *castello de maçonaria* exgotou o artista todos os recursos technicos; a obra de chaparia, isto é: o lavor de martello; o lavor de cinzel e de buril, a obra de lima, o douramento discretamente applicado só na figura do Christo, tudo concorre para o alto valor d'esta obra, que desafia a comparação com a cruz do Funchal, tambem de prata, mas toda dourada.

As formas structivas, que sustentam os tres corpos da construcção são gothicas, tratadas em folia, com absoluto naturalismo; os elementos decorativos são combinados ecclecticamente: arte gothica e arte do renascimento, *cresteria* ou *maçonaria* e *obra romana*, em mistura. Baixos relevos com scenas da vida de Christo, a Virgem, e numerosas figuras do Velho e Novo Testamento em maiores e menores dimensões povoam o castello; lavores de folhagens no novo estylo, medalhas e mascaras (o lavor de *rostos de homem*, como dizem os documentos coevos), chimeras e outros animaes phantasticos, ornam a haste, a parte inferior do taboleiro hexagonal que sustenta o *castello de maçonaria*, e o fundo dos braços da cruz. O effeito geral é pittoresco, mas a unidade de estylo, a harmonia, a justa medida, a *discrição* da obra, como diria Francisco de Hollanda, foi-se.

O exemplar que offerecemos da collecção da Academia de Lisboa indica o limite rasoavel a que se podia attingir no estylo gothico florido, e apresenta-nos o typo tradicional puro, a forma mais estimada da cruz processional gothica, a que anteriormente alludimos.

Foi de Alcobaça segundo a tradição; é de prata dourada e tem 1^{m},30 de altura, representando o pezo de 22 kilog. aproximadamente. Os braços terminam em flôr de liz; na intersecção o quadrado, com quatro remates postos nos angulos, em diagonal; entre este quadrado e as flôres de liz um quadrilobulo, em cada braço. A cruz nasce (sem divisão) de um *castello de maçonaria* de dous corpos, mas de discretas proporções e que se cinge rigorosamente á haste principal. A ornamentação é sobria; a cruz não tem vulto; apenas no quadrado de intersecção se vê (dentro de um losango inscripto) a figura de Christo sobre o throno, e nos angulos do quadrado os symbolos dos quatro evangelistas; no verso este quadrado apresenta um elegante desenho lobulado (rosacea); um desenho no mesmo estylo preenche as flôres de liz e os quadrilobulos, de que fallámos; as arestas externas da cruz teem uma ligeira renda de folhas de carvalho. No castello da base estão distribuidas algumas poucas figuras; a haste hexagonal, dividida em tres noetes representa tres corpos de janellas sobrepostas, de simples mas elegante desenho. Comparando esta cruz com a de Guimarães deve reconhecer-se que a palma pertence á obra antiga pela pureza do estylo, pela clareza e ordem da concepção artistica; a virtuosidade da mão de obra não tem, nem nunca teve senão um valor relativo, aliás teriamos de preferir os desvarios do baroquismo á pureza de estylo e á casta sobriedade do *quattrocento*. A sciencia de estylisação dos motivos ornamentaes gothicos póde ainda hoje estudar-se na cruz de Alcobaça, que sob este ponto de vista, e ainda sob o ponto de vista do plano de construcção, desafia a critica mais severa.

Querendo recuar um pouco, (1.º terço do sec. XV) encontraremos n'uma cruz tambem processional, que foi do convento de S. Domingos de Elvas (Academia de Lisboa) de prata dourada, o mesmo estylo da cruz de Alcobaça, mas mais severo. Pode dizer-se que é o

mesmo desenho, notando-se apenas uma differença no plano: entre o quadrado de intersecção e as flores de liz vê-se um trilobulo, em logar de um quatrilobulo; e uma differença na ornamentação do castello da base (em tres corpos) que é: não ter figuras; a haste é oitavada. Os dous lados da cruz são eguaes, sem vulto.

A analogia de algumas d'estas cruzes portuguezas com as hespanholas é evidente, por exemplo: da cruz de Alcobaça com uma da cathedral de Toledo, de prata dourada, obra de Gregorio de Verona; o plano é exactamente o mesmo, apenas a ornamentação é mais exhuberante na hespanhola, porque é obra mais moderna. Uma outra cruz da cathedral de Leão, que é attribuida a Henrique de Arphe, (o pae do celebre autor da custodia de Sevilha) poderia passar perfeitamente como um trabalho *manoelino*, porque os caracteres são identicos. Os hespanhoes inventaram para esse ecclectismo, que pretendeu fundir dous estylos oppostos, um termo mais apropriado: o *plateresco*. O termo indica a origem do compromisso artistico [1], emquanto que o termo *manoelino* indica apenas um nome, e com esse nome circumscreve-se uma manifestação da arte a uma certa epoca historica, quando essa manifestação vae muito além do reinado de D. Manoel, até 1530 e mesmo 1535 em certas obras [2].

Não podemos marcar precisamente epoca ao outro exemplar que hoje apresentamos, e que é uma *cruz de altar*. A peça principal firma-se n'uma *arqueta*, em que assenta sobre o altar. As dimensões são, portanto menores, mas ainda consideraveis (0m,91). Sobre esta obra quasi nada se tem escripto; apenas o fallecido dr. José Ribeiro Guimarães se referiu a ella. As cruzes do Funchal, de Alcobaça e de Beja nunca mereceram uma palavra aos nossos *entendedores*, nem mesmo jornal ou revista alguma se lembrou de as gravar, havendo boas reproduções d'ellas, tiradas por photographos nacionaes e estrangeiros desde 1870! [3] O dr. Guimarães (*Summario de varia historia*, vol. III, pag. 60) imaginou ser esta a cruz do ourives Gil Vicente, a que se allude no Testamento d'El-Rei D. Manoel (Souza, *Provas*), conjunctamente com a celebre custodia de Belem; mas não reparou que o testamento falla de uma *cruz grande*, isto é *processional*, e esta é *de altar*. A'quelles que allegarem que a cruz é, com effeito grande (0m,91), e que ha cruzes de altar maiores e menores, não acceitando a nossa interpretação de *processional*, daremos um argumento intrinseco, de maior valia. O estylo da cruz é de puro Renascimento, sem a menor reminiscencia do estylo vencido, e diremos até que é de um renascimento muito avançado, porque não a podemos classificar antes de 1535-40, pelas razões já expostas, e fixando bem os caracteres da cruz. A renascença italiana devide-se, como é sabido, em tres periodos. O primeiro de 1420-1500 (o chamado *Quattrocento*); O segundo de 1500-1580 (o *Cinquecento*) e o terceiro de 1580 até fim do sec. XVII, o periodo do *baroquismo*, tendo á frente Bernini (1598-1680) e Borromini (1599-1667). Uma obra de ourivesaria feita em Portugal em puro estylo do Renascimento já em 1540 era uma novidade; com relação á historia geral da arte é uma manifestação muito tardia. Já vimos que em 1534 ainda se trabalhava em estylo *manoelino* nas officinas dos ourivezes. Em 1541 apparecia em Lisboa o compendio do novo estylo, o tratado de Sagredo, o primeiro e unico que se imprimiu em Portugal em todo o sec. XVI e em todo o sec. XVII. Em Hespanha já corria impresso desde 1520, segundo certos auctores, e segundo outros com certeza desde 1526. Em outro lugar dissemos que a traducção do tratado principal de L. Bapt. Alberti, por André de Rezende, não se chegou nunca a imprimir, e a mesma sorte teve a traducção de Vitruvio pelo celebre mathematico Pedro Nunes [1], tambem encommendada por D. João III. Portanto, a data da obra oscillará entre 1535-1540. As linhas da cruz são simples, rectas parallelas sem bordadura alguma; os braços são cobertos na parte interna por um lavor de flores e fructos (cardos, granadas, etc.) de tropheus e encaixes (*cartouches*), ornamentação que os nossos documentos do sec. XV classificam com o termo technico de *rótulos e pendurados*, a que corresponde em Hespanha *rótulos y colgantes* (colgar — pendurar); o termo é caracteristico, porque todos os lavores estão suspensos, pendurados em um fio, que corre pelos braços da cruz, de alto a baixo. No ponto de intersecção assentou o artista uma rodela com o lenço da Veronica, a que corresponde no reverso uma coroa de espinhos. D'esta rodela ou estampa central partem quatro lirios abertos, dispostos em diagonal sobre os angulos formados pela intersecção dos braços com a haste principal da cruz.

O vulto de Christo é de uma severa expressão e admiravelmente modelado. Os braços rematam com um florão composto de folhas enroladas e volutas; o lavor dos braços na parte interna pouco varia em ambas as faces. A arqueta é, sem duvida, muito interes-

---

[1] Da officina dos ourivezes sahiram depois os maiores artistas: Brunellesco, Ghiberti, Luca della Robbia, Verrochio, Botticelli, Ghirlandajo, Andrea del Sarto e outros; muitos ainda continuaram com a ourivesaria, depois de terem conquistado grande fama em outra arte. Os architectos, principalmente, estiveram sempre em intima relação com a officina do ourives. Não admira pois que a ourivesaria hespanhola do primeiro terço do sec. XVI désse o nome ao systema especial de ornamentação que a architectura contemporanea imitou das peças dos ourivezes, e que se chama *plateresco*, da palavra *platero*, ourives da prata ou *prateiro*, porque nós tambem usamos d'este termo ainda no sec. XVIII (v. o Cap. VIII do nosso Estudo especial, publicado na *Revista da Sociedade d'Instrucção do Porto*, Vol. II, n.º 4.)

[2] Citamos como prova as seguintes peças de ourivesaria, todas de estylo manoelino e todas datadas: Custodia de D. Miguel da Silva de 1533 em Vizeu; Custodia de Nossa Senhora de Oliveira de 1534 em Guimarães; Custodia de D. Jorge de Almeida de 1527, em Coimbra, etc.

[3] A cruz de Alcobaça foi reproduzida em 1870 por Pardal. Anno I n.º 12 da sua collecção; e ainda antes por Laurent n.º 224; a de Elvas pelo mesmo n.º 226; a de altar de Belem, id. n.º 227 e 228, duas faces. V. o *Catalogo* de Laurent de 1869 pag. 13 e 14. As de Toledo e Leão pelo mesmo n.º 186 e 247. Da cruz do Funchal conhecemos uma pequena photographia anonyma; todas na nossa collecção.

[1] Tornamos a insistir na importancia capital do estudo dos autores de compendios theoricos sobre a arte, na peninsula, estudo em que ninguem parece haver pensado entre nós. Andamos a insistir n'isto ha cinco annos; v. ainda o recente artigo: *As viagens de Hollanda*, na revista *A' volta do mundo* vol. I pag. 271 e o nosso Estudo especial sobre a Ourivesaria, Cap. VI p. 118; Barbosa Machado falla da tradução de Rezende, mas não cita a de Pedro Nunes, que é attestada apenas por Antonio Ribeiro dos Santos (*Memorias de litt. portug.*, vol. VII pag. 279).

sante. Compõe-se de tres partes, uma caixa central de fórma rectangular, rematada por uma pyramide truncada, na qual assenta a cruz; a base da arqueta é formada por outra pyramide maior, tambem truncada, que assenta em quatro cabeças de touros, dispostas nos quatro angulos. Nos angulos correspondentes da caixa central vêem-se quatro chimeras. A significação d'estas chimeras e das cabeças de touros não é clara. O artista deu liberdade á sua phantasia nos altos relevos; as scenas da Biblia e da Paixão de Christo alternam com as historias da mythologia pagã; e que historias! A Prisão de Christo, Judas fugindo com o sacco do dinheiro, a scena do Horto, Christo no caminho para o Calvario, a Ressurreição, o Diluvio, o rapto da Europa, a historia de Hercules, (o Centauro e Dejanira) etc., [1] isto é, as metamorphoses de Ovidio misturadas com o symbolismo christão. Esta mistura do sacro e do profano não é rara na ourivesaria peninsular. Em um baculo da Sé de Evora vê-se no supporte hexagonal do nó uns baixos relevos com figuras sagradas, satyros dançando, sereias nuas, etc. Outro facto similhante n'um objecto pertencente ao sacrario da cathedral de Toledo em 1585 é citado por Davillier (pag. 245).

O trabalho abolhado (*repoussé*) d'estes relevos é primoroso. A composição é excellente e de um desenho acabado; as scenas estão tratadas com uma grande economia de meios, sem o tumulto que temos observado, em geral, nas peças de ourivesaria em que os nossos artistas pretenderam introduzir a figura humana.

E nem por isso as scenas teem menos energia ou menos movimento dramatico. Ha aqui uma sciencia de composição tão pouco vulgar, um effeito tão bem calculado em todos os detalhes, um desenho tão sobrio, que hesitamos em classificar esta cruz de altar como trabalho nacional, a não ser que o artista tivesse sido um eminente discipulo dos grandes mestres italianos.

A cruz pertenceu, segundo a tradição, ao convento de Belem, e foi provavelmente dadiva de D. João III. Hoje é do Museu da Academia de Lisboa. Todas as cruzes que temos citado (menos as duas de Hespanha) estão na exposição de *arte ornamental* de Lisboa.

(Continúa).

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

O incansavel archeologo o snr. dr. Martins Sarmento esteve ultimamente no Marco de Canavezes a fim de visitar uma estação prehistorica que se descobriu 5 a 6 kilometros distante d'aquella localidade, nas montanhas vertentes do Tamega. A importancia d'essa estação assignala-se pelo apparecimento de objectos de grande valor archeologico, taes como craneos, martelos e facas de silex, etc.

Como infelizmente succede na maioria dos casos, o povo rude, julgando existir thesouros escondidos n'aquelle sitio, tem feito escavações e estragos lamentaveis. Quando chegará a occasião dos nossos governos e das nossas municipalidades ligarem a descobertas d'esta natureza a importancia elevadissima que ellas merecem?

— Partiu para Italia, onde vae aperfeiçoar-se no estudo de paizagem, o já distincto paizagista, discipulo de Silva Porto, o snr. Antonio Monteiro Ramalho Junior.

E' á generosidade de um titular de Lisboa, o snr. visconde da Praia, que aquelle estudioso pintor, deve a pensão que lhe vae permittir o applicar-se mais largamente no estrangeiro, ao genero que cultiva de um modo tão promettedor.

Desejamos ao nosso amigo viagem feliz, fazendo ao mesmo tempo votos pelos seus progressos.

— A' imitação do que já se tem feito em outras localidades, foi tambem nomeada em Vianna do Castello, a pedido da Associação dos Architectos e Archeologos, uma commissão para designar os monumentos artisticos que existem n'aquella cidade. A commissão ficou composta dos snrs. drs. Luiz de Figueiredo Guerra, José Pereira Cyrne de Castro, João Luiz Monteverde da Cunha Lobo e do snr. Sebastião Pereira da Cunha.

— A Escóla Livre das Artes de Dezenho, de Coimbra, dirigiu uma representação á Academia das Bellas Artes de Lisboa, pedindo a concessão gratuita de alguns modelos para o estudo de dezenho e modelação.

— O primeiro premio do concurso internacional para a erecção de um monumento commemorativo a Victor Manoel, em Roma, foi adjudicado a Néssot, pensionista da Academia de França em Roma (*grand prix* de 1877). O segundo obtiveram-os Ferrari e Piacentini e o terceiro Galleti. O primeiro premio era de 9 contos de reis; o segundo de 5:400$000; e o terceiro de reis 1.800$000. O orçamento para o monumento é de 9 milhões de francos.

— Para a vagatura deixada na Academia de Bellas Artes de Pariz, pelo fallecimento de Charles Blanc, foi eleito por 22 votos, o snr. Sommerard. O numero dos eleitores era de 42, sendo necessario proceder a segundo escrutinio, visto no primeiro nenhum dos candidatos ter obtido maioria absoluta de votos. Os restantes candidatos eram Heuzey, que teve 11 votos, Duplessis, 6 e Clément, 4. Entre os academicos que acorreram a votar pelos seus protegidos contavam-se o principe Napoleão, Delaborde, Lenepven, Dumont, Guillaume, Questel, o marquez de Chennevières, Gounod e outros.

— Na assembleia geral que a sociedade livre dos artistas francezes (secção de pintura e de gravura) celebrou ultimamente em Pariz, o snr. Bin, deu conhecimento do estado financeiro da sociedade, estado que é de todo o ponto satisfatorio. Expoz que a sociedade fundada em 15 de fevereiro de 1880 contava no fim do primeiro anno apenas 220 membros, sendo hoje o seu numero de mais de 500.

Procedeu-se na referida assembleia á eleição dos candidatos que devem compor a lista da sociedade, para o proximo Salão, sahindo eleitos os snrs.:

[1] A scena que intitulamos o *rapto da Europa* parece ser antes um episodio da historia de Athamas e de seus filhos Prixos e Helle, historia que se liga á tradição dos Argonautas V. F. Lübker. *Reallex. des class. Alterthums.* Leipzig, 1867. pag. 128.

Benjamim Constant, Bernier, Bin, Bonnat, Busson, Buttin;

Cabanel, Cazin, Cot. Detaille, Duez, Feyen-Perrin, Français;

Guillaumet, Guillemet;

Hanoteau, Harpignies, Henner, Humbert;

Leroux (Hector), Lalanne (Maxime), Lanzyer, Laurens (J. P.), Lavieille, Lefebre (Jules), Luminiais;

Maignan; de Neuville; Paris (Camille), Pille, Protais, Puvis de Chavannes;

Rapin, Tony-Robert Fleury, Roll (Hippolyte), Ribot, Saint-Pierre, Vollon, de Vueillefroy, Yon.

Depois d'isso procedeu-se tambem á eleição da meza do conselho de administração do referido Salão, sendo nomeados: presidente o snr. Bailly; vice-presidentes os snrs. Bonnat e Guillaume; secretarios os snrs. Tony-Robert Fleury e Humbert.

O conselho nomeou sub-commissarios para a organisação do Salão: os snrs. Petit, de Beaulieu, Bisson, Maillet du Boulay e Rolland. O snr. Edouard Garnier foi encarregado de tudo o que diz respeito ao catalogo. O snr. Vigneron ficou, como no anno passado, nomeado sub-commissario delegado pelo estado ao Salão.

Por ultimo accrescentaremos que já terminou o prazo da recepção dos quadros por o mesmo Salão. O numero total de quadros e dezenhos enviados, eleva-se a 7.063. Como é sabido, segundo o regulamento do Salão, o jury não póde admittir mais de 2:500.

—No 1.º de maio deve abrir-se na rua de Sèze, na galeria do snr. Petit, em Pariz, uma exposição composta por onze pintores, dos quaes sete, de nacionalidade estrangeira. O snr. Milais representará a Inglaterra; Alfred Stevens, a Belgica; Munkacsy, a Austria-Hungria; Adolpho Meuzel, a Allemanha; de Nittis, a Italia; Madrazo, a Hespanha; Joseph Israels, a Hollanda.

Finalmente Meissonier, Jules Dupré, Baudry e Gustave Moreau, representarão a França.

— Os jurys para as secções de esculptura, gravura em medalhas e em pedras finas, de architectura e de gravura e lythographia do Salão, de Paris, ficaram assim compostos:

Secção de architectura. —Vaudremer, Bailly, Ballu, Brune, Garnier, Questel, Bœswilwald, Ginain, Cocquart, Moyaux, André, Normand.

Jurados supplementares, Ancelet e Louvet.

Secção de gravura e lythographia — Gravura a agua forte, Hedouin, Bracquemond e Waltner.

Lythographia, Vernier, Ciceri e Laurens.

Buril, François, Guillard e Didier.

Gravura em madeira, Thiriat, Robert e Yon.

Secção de esculptura, gravura em medalhas e em pedras finas — Cain (animalista), Gauthier, Alphée, Dubois (gravador em metaes), Hiolle, Mathurin Moreau, Jouffroy, Coutan, Chapu, Guillaume, Aubé, Falguière, Dumont, Franceschi, Degeorge, (gravador em metaes), Thabart, Blanchard, Barrias, David, (gravador em pedras finas).

Jurados supplementares, Bonheur, Cranck, Chaplain, Truphème e Cavalier.

—Falleceu em Londres o pintor inglez Henry Barker, discipulo de Ingres. Nascido em Bath e 1816, fez em Paris os seus estudos artisticos. Por pedido de Luiz Filippe executou a *Morte de Luiz* XVI, quadro destruido durante a revolução de fevereiro, e o qual lhe valeu a cruz da Legião de Honra e uma medalha em 1836. Exposera em Inglaterra muitos quadros militares.

—Falleceu o decano dos gravadores allemães, mr. Gruner, que se havia particularmente assignaladó pela reproducção de um grande numero de quadros de Raphael.

Em 1858 fôra nomeado professor de gravura na Academia de Dresde e mais tarde conservador do museu d'aquella cidade. Nascera em 24 de fevereiro de 1801.

—Tambem falleceu em Paris, na idade de 68 annos, o pintor Henri Lehmann. Nascera em Kiel (ducado de Holstein) em 14 de abril de 1814. Filho de um pintor distincto, recebera de seu pae as primeiras lições de desenho, indo depois para França, onde entrou no atelier de Ingres. Estreiou-se no Salão de 1835 com um quadro religioso, *Tobias e o anjo*, expondo depois varios quadros nos de 1846, 1851, 1864, 1866, etc. O *Promotheu*, que figurou no de 1851, acha-se na galeria do Luxemburgo.

Henrique Lehmman conseguiu uma grande reputação como retratista, devendo-se-lhe tambem varias pinturas muraes, como as das capellas na igreja de S. Merri. Encarregado em 1852 de decorar a galeria das festas do Hotel de Ville, executou em 10 mezes 56 composições São d'elle tambem as pinturas dos dous hemicyclos da nova sala do throno, no palacio do senado, as das paredes da igreja de Santa Clotilde e algumas do palacio da justiça.

Depois de obter uma segunda medalha em 1835 e uma primeira em 1840, fez-se naturalisar francez em 16 de junho de 1847. Era official da Legião de Honra, e substituiu o snr. Alaux na Academia de bellas-artes. Nomeado professor da Escóla de bellas-artes em 1875, dera a sua demissão ha um anno por motivo de falta de saude.

—O jury de pintura do proximo Salão de Paris é composto dos seguintes snrs.:

Bonnat, Harpignies, J. Lefèvre, Vollon, J.-P. Laurens, Henner, Busson, Puvis de Chavannes, Tony-Robert Fleury, Benjamin Constant, Detaille, Lalanne, Français, Humbert, Guillemet, Baudry, Rapin, Lavieille, Pille, Guillaumet, Butin, Boulanger, Luminais, Cabanel, H. Leroux, Feyen-Perrin, Duez, Bernier, Cot, Protais, Ribot, J. Breton, Hanoteau, De Neuville, Van Marcke, De Vuillefroy, Carolus Duran, Barrias, Bouguereau, Cazin.

Além d'isso foram nomeados jurados supplementares os snrs. Roll, Lansyer, Pelouze, Meignan, Bastien-Lepage, J. Dupré, E. Leroy, Bin, Cormon, Delaunay.

MANOEL M. RODRIGUES.

ERRATAS IMPORTANTES

O nosso estimado collaborador o snr. Rodrigo V. d'Almeida enviou-nos as seguintes, que já deviam ter sido publicadas no numero anterior. Na descripção do Sacrario de Belem deve lêr-se que as armas reaes estão nos proprios pedestaes, e não entre elles. Segundo: que a prata que falta no Sacrario são 50 decimetros e não 50 centimetros quadrados (pag. 14).

Rua da Horta

Sala de Esculp.ra

Cabinete

Salas do Museu Mun.al

Gessos

Museu Portuense

Caza da guarda

Patio

Casa da Bomba

Claustro

Entrada

Sala d'Archit.ra

Sala de Desenho

Bibliotheca

Secretaria

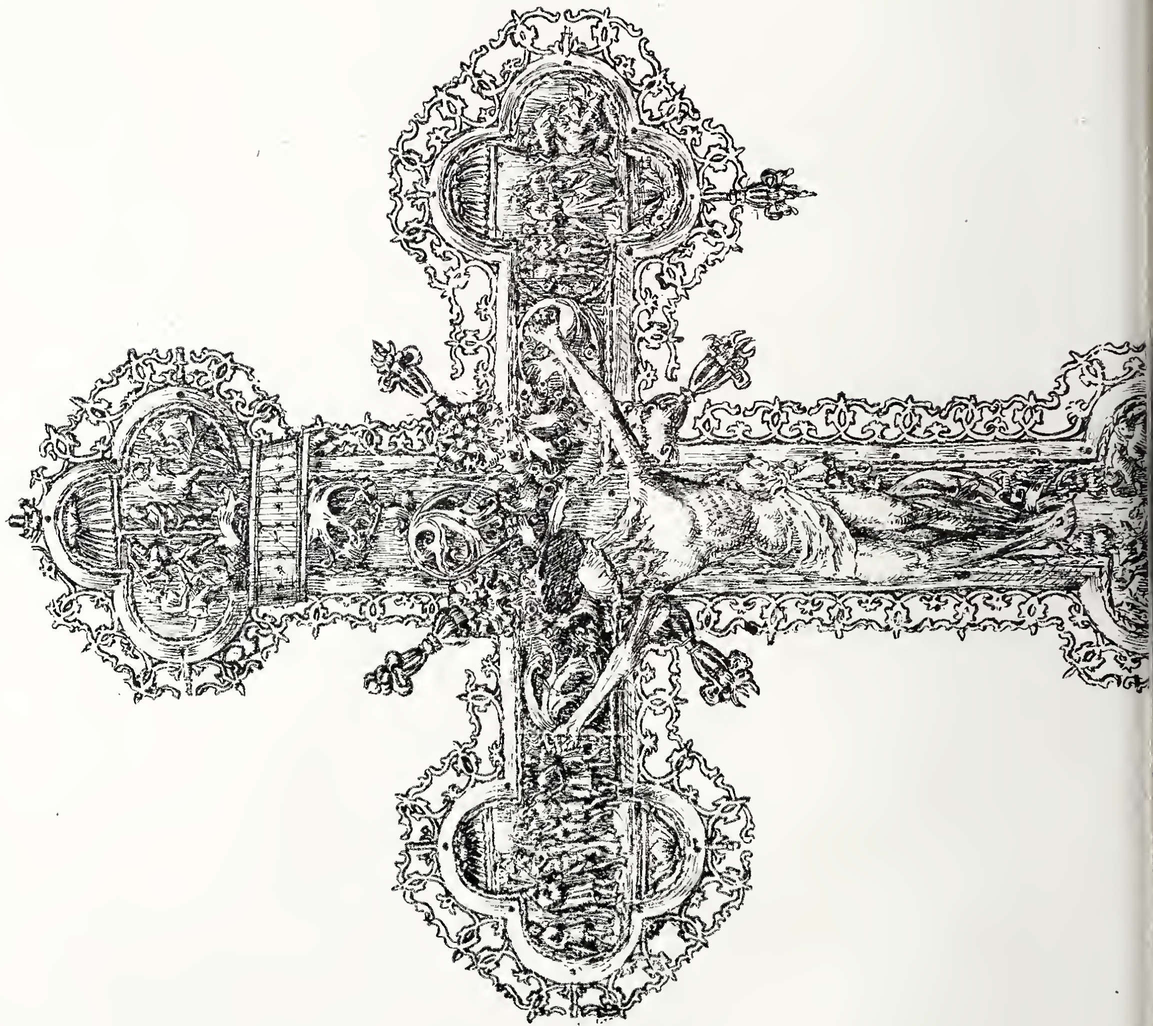
Entrada

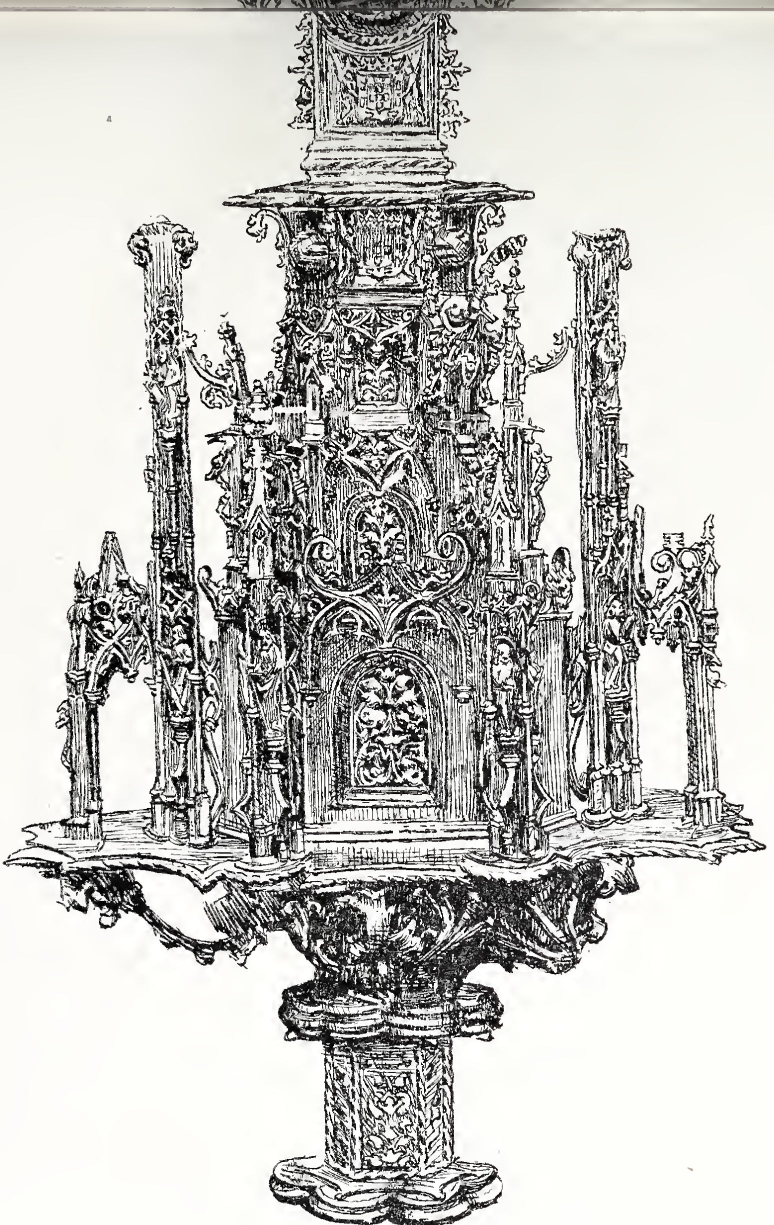
Nova sala do Museu

Escala de 0,m0,025

Jardim de S. Lazaro

Planta do projecto d'alargamento do edificio de S. Lazaro — Projecto de José Geraldo da Silva Sardinha,
desenho de Marques Guimarães





Cruz da Sé do Funchal, exhibida na actual exposição retrospectiva de Lisboa — Desenho completo de Torquato Pinheiro



Cruz de extincto mosteiro d'Alcobaça, exhibida na actual exposição retrospectiva de Lisboa — Desenho de Thomaz Costa

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

Desde a mais remota antiguidade chegaram até nós representações graphicas e plasticas das producções naturaes. Já nos tempos prehistoricos, o homem maravilhado pelo formoso espectaculo que se desenrolava a seus olhos, transmittia-nos pela gravura ou pela esculptura a imagem dos animaes e plantas que o rodeiavam.

Foram Lartet e Christy os primeiros que encontraram na Madelaine uma gravura da epocha paleolithica representando um corpo humano entre duas cabeças de cavallo. Depois d'elles outros anthropologistas e geologos teem exhumado curiosos documentos da arte ante-diluviana. Tornam-se notaveis: uma gravura representando um pescador, encontrada por Broca; outra representando um caçador perseguindo um uro, descoberta por Elias Massénat, e finalmente um fragmento d'omoplata de rangifer que tem gravado o corpo d'uma mulher em adiantado estado de gravidez. Este ultimo achado deve-se ao abbade Landesque. Finalmente Vibraye, desenterrou em Laugerie Basse uma estatua, cujos detalhes, no dizer de Mortillet, nos dão uma ideia um pouco escandalosa do cinzel obsceno do artista quaternario.

A architectura lançou tambem mão da natureza animal e vegetal para d'ahi tirar os mais bellos motivos da sua ornamentação. O acantho inspira a Callimaco o capitel corinthio. Animaes de estatura colossal agrupam-se para sustentarem os entablamentos no templo indiano d'Ellora, nos palacios assyrios, nos monumentos egypcios. As cariatides do Pandroseum revelam-nos o partido que a architectura póde tirar da belleza do corpo humano.

A imaginação fantasista não tardou a alterar os modelos da natureza. Os faunos, centauros, esphinges, sereias e gryphos, pullularam em todos os monumentos que a antiguidade nos legou.

E' evidente porém que a verdadeira esthetica artistica na esculptura e na pintura, consiste no attento estudo do natural e na exacta reproducção das fórmas do corpo humano. Por este processo foram creados, entre outros, a Venus de Milo e o Apollo do Belvedere.

«Só a realidade é bella» disse o grande satyrico Boileau, e todos os grandes mestres da arte, aquelles a quem a posteridade conferiu o nome de genios, justificaram este axioma, inspirando-se nas obras maravilhosas d'essa grande artista — a Natureza —.

Em conformidade com este principio appresentaremos n'este resumido trabalho uma synopse dos resultados obtidos pelos processos mais rigorosamente scientificos applicados á mensuração do corpo e das suas differentes partes.

O corpo humano nas partes que mais geralmente são o thema das bellas-artes é essencialmente symetrico. Bichat formulou a seguinte lei, que apesar de algumas excepções, não perde para o nosso caso o seu caracter de generalidade: «Todos os orgãos que nos poem em relação com o mundo externo, assim como os que teem por fim perpetuar a vida da especie são symetricos; os orgãos que teem por fim garantir a vida do individuo não o são.»

Em vista pois d'esta symetria procuremos estabelecer planos de referencia que nos guiem na descripção do corpo. Para isto colloquemos o homem na sua posição natural, isto é, na estação vertical, e consideremol-o inscripto n'um parallelipipedo. Assim teremos o corpo humano limitado por seis planos; quatro verticaes e dois horisontaes: um plano vertical anterior ou abdominal; um plano vertical posterior ou dorsal; dois planos verticaes lateraes, um direito outro esquerdo; e dois planos horisontaes, um superior ou cephalico, outro inferior chamado tambem base de sustentação. E como a cabeça, pescoço, e tronco são formados de duas partes lateraes identicamente conformadas, e o braço e perna d'um lado são similhantes aos do outro, lancemos mais um plano ideal vertical e antero-posterior, que corte o corpo em duas metades, direita e esquerda, que fiquem symetricamente dispostas de cada um dos lados d'esse plano que será chamado *plano mediano*. A linha d'intersecção d'esse plano com o plano abdominal representará a linha mediana anterior, e a linha d'intersecção do mesmo plano com o plano dorsal representará a linha mediana posterior.

Consideraremos o corpo composto de partes duras e partes molles. As partes duras (ossos) constituem o esqueleto e estabelecem a forma definitiva do corpo. Os ossos dividem-se em compridos, largos e curtos. Os largos formam cavidades de protecção para visceras ou orgãos importantes. Os compridos são alavancas de movimento. Os curtos teem funções mixtas ou dão solidez a algumas partes do corpo.

Nos ossos notaremos as eminencias que vem repercutir-se nas partes molles e determinar saliencias no tegumento externo que importa conhecer como pontos de referencia para demarcar as differentes regiões do corpo. Das eminencias osseas ou apophyses só nos interessam especialmente as que são apreciaveis á vista e designam-se pelos nomes de bossas, cristas, linhas, tuberosidades, espinhas, e apophyses. D'ellas trataremos com individualidade, segundo nos forem apparecendo á nossa consideração.

Alem dos ossos temos algumas cartilagens que representam um papel morphologico importante e imprimem uma forma permanente á parte a que são subjacentes; citaremos para exemplo a cartilagem do septo que com os ossos proprios do nariz dá á physionomia esse caracter typico que nos impressiona á primeira vista.

Em razão da symetria do corpo os ossos são *pares* quando se repetem no outro lado do corpo, e são *impares* quando se não repetem, pelo menos á mesma altura. Os *impares* acham-se todos situados na linha mediana e se os dividirmos por um plano vertical mediano acharemos as suas metades symetricas entre si.

Comtudo esta symetria rarissimas vezes é perfeita em todas as partes do corpo, e o numero dos homens bem-proporcionados constitue evidentemente a minoria.

Antes de entrarmos no estudo das differentes partes do corpo vamos ver quaes a suas dimensões e proporções. Apresentaremos os dados obtidos por mensurações rigorosamente feitas; n'este ponto seguiremos o grande anatomico Sappey, cuja competencia scientifica é incontestavel.

Os pintores e estatuarios gregos tinham observado que quando o homem se colloca com os pés um pouco afastados, e os braços levantados em aspa, fica inscripto n'um circulo que tem por centro o umbigo e que, pela sua circumferencia, corresponde á extremidade dos quatro membros.

Tambem tinham verificado que quando está de pé, com os membros inferiores unidos, e os superiores estendidos em cruz, o intervallo que vae d'um dedo medio ao outro torna-se egual á altura do corpo de forma que pode então ser considerado como inscripto n'um quadrado. Reunindo os angulos oppostos d'esse quadrado por meio de duas diagonaes, vê-se que ellas se cruzam sobre a symphise pubica. Parece pois que o centro do corpo deveria corresponder a esta symphise; ou por outras palavras, o tronco juntamente com a cabeça e o pescoço formaria uma metade do corpo, e os membros abdominaes a outra metade. Todavia examinando as obras primas que os gregos nos deixaram vê-se que elles situavam esse centro um pouco mais abaixo, quer dizer ao nivel dos orgãos sexuaes. Para aquelles artistas a cabeça representava a oitava parte do corpo; o rosto tendo comprimento egual ao da mão, formava a decima parte, e o cubito ou distancia do cotovêlo á cabeça do dedo medio a quarta.

Sappey, desejando conhecer que valor tinham estes dados que serviram de norma aos artistas da antiguidade e que ainda parecem fazer lei em todas as escolas consagradas ás bellas-artes, escolheu trinta mulheres e quarenta homens regularmente conformados, e n'elles procedeu á mensuração da estatura, tronco, membros inferiores e superiores, cabeça e rosto.

(Continúa). PAIVA E PONA.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 36)

— Parece-me, respondeo a s. marquesa, que per cima d'eses desazos tendes vós engenho e saber não de tramontano, mas de *bom italiano;* emfim, por toda a parte é uma mesma a virtude e um mesmo bom, e um mesmo mão, inda que não tenham outras policias das nossas.

— Se isso (respondi eu) ouvissem na minha patria, bem, senhora, se spantariam assi de me v. ex.ª louvar e por essa maneira; como por fazer essa deferença dos homens italianos aos outros, que lhe chamaes tra-montanos, ou de tralos montes: *Non adeo obtusa gestamos pectora Pœni, nec tam aduersus equos o Lysia, Sol iungit ab urbe.* Temos, senhora, em Portugal cidades boas e antiguas, principalmente a minha patria Lisboa; temos costumes bons e bons cortesãos e valentes cavalleiros e valerosos principes, assi na guerra como na Paz, e sobretudo temos um rey mui poderoso e claro, que em grande assosego nos tempera e rege, e manda provincias mui apartadas de gentes barboras, que á fé converteo; e é temido de todo o oriente e de toda Mauritania, e favorecedor das boas artes tanto, que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum frutto promettia, me mandou vêr Italia e suas policias, e mestre Micael Angello, que aqui vejo estar. E' bem verdade que não temos outras policias dos edificios, nem de pinturas como cá tendes, mas todavia já se começão e vão pouco a pouco perdendo a superfluidade barbara, que os godos e mauritanos semearão por as Spanhas; tambem spero que, chegando a Portugual e indo de cá, que eu ajude ou na elegancia do edificar, ou na nobreza da pintura a podermos competir comvosco. A qual sciencia de todo está quasi perdida e sem resplandor nem nome n'aquelles reynos, e não por culpa d'outrem, senão do logar e do descostume, tanto que muitos poucos a stimão nem entendem, senão é o nosso serenissimo rey, por sostentar toda virtude e a favorecer; e assi mesmo o serenissimo infante D. Luis, seu irmão, principe mui valeroso e sabio, que tem n'ella muito gentis advertencias e descrição, como até em todas as outras cousas liberaes. Todos os outros não entendem nem se prezam da Pintura.

— Fazem bem, dixe M. Angelo.

Mas Messer Lactancio Tolomei, que havia um pedaço que não fallava, d'esta feição proseguio:

— Essa vantagem temos mui grande nós, os italianos, a todas as outras nações d'este grão mundo, em o conhecimento e honor de todas as artes e sciencias illustres e dignissimas. Porém faço-vos saber, M. Francisco d'Hollanda, que quem não entender ou stimar a nobelissima pintura, que o faz por seu defeito, e não da arte, que é mui fidalga e clara; e que é barbaro e sem juizo, e que não tem uma mui honrada parte de ser homem. E isto por muitos exemplos dos antigos e novos emperadores e reys muito poderosos; polo dos filosofos e discretos, que tudo alcançarão, que tanto stimarão e se prezarão do conhecimento da pintura, e de fallar n'ella com tão altos louvores e exemplos, e de a usar e pagar tão liberal e manificamente; e finalmente pela muita honra que lhe faz a Madre Igreja, com os santos pontifices, cardeaes e grandes principes e prelados. E pois achareis em todos os passados segres [seculos] e todas as passadas valerosas gentes e povos que esta arte sempre trouxeram em tanto, que nenhuma cousa tinhão por mayor admiração, nem milagre. E pois vemos Alexandre o Manho, Demetrio e Tolomeu, reys famosos, com outros muitos princepes, se vangloriarem prontamente de a saber entender; e entre os Cesares Augustos o divo Cesar, Ottaviano Augusto, M. Agrippa Claudio, e Caligula e Nero, só em isto vertuosos; assi Vespasiano e Tito, como se mostrou nos retavollos famosos do templo da Paz, o qual edificou despois que desfez os judeus e o seu Jerusalem. Que direi do grande emperador Trajano? que de Helio Hadriano, o qual pola sua propria mão pintava muito singularmente, segundo screve na sua vida Dion grego, e Spartiano, pois o divino Marco Aurelio Antonino, diz Julio Capitolino como aprendeu a pintar, sendo seu mestre Diogenito; e mesmo conta Helio Lampridio que o emperador Severo Alexandre, o qual foi um fortissimo princepe, pintou elle mesmo a sua genolosia por mostrar que decendia da linhagem dos Metelos. Do grande Pompeo diz Plutarcho que na

cidade de Mitilene debuxou com stylo a planta e fórma do theatro, para o despois mandar fazer em Roma, assi como o fez.

E inda que polos seus grandes effeitos e primores a nobre pintura mereça toda veneração sem buscar alegações d'outrem senão propios d'ella, quis todavia mostrar aqui, ante quem o sabe, de que calidades de homens ella foi stimada; e se se achar por ventura, em algum tempo ou lugar, algum que de elevado e grande não queira prezar esta arte, saiba que outros já móres se prezarão muito d'ella; e quem póde elle ser que se igoale com Alexandro o grego, ou o romano? quem será que exceda a proeza de Cesar? quem de mór gloria que Pompeo? quem mais princepe que Trajano? pois estes Alexandres e Cesares não sómente amaram a divina pintura caramente, e a pagarão por grandes preços, mas polas suas mesmas mãos a tratarão e sentirão. Nem quem será que por braveza e presumpção a engeitar, que até á severa e grave face da pintura não fique muito humilde e para muito menos que ella?—Assi parecia que acabava Lactancio, quando a senhora marqueza proseguio dizendo:

—Nem quem será o vertuoso e quieto (se de santidade a menosprezar), que não faça muita reverencia e adore as spirituaes contemplações e devotas da santa pintura? Tempo mais asinha creo que mingoasse, que materia nem louvores d'esta virtude. Ella ao manencolizado provoca a alegria; o contente e o alterado ao conhecimento da miseria humana; ao austinado move-o á compunção; o mundano á penitencia, o contemplativo á contemplação e medo e vergonha. Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira alguma; ella os tormentos e perigos dos infernos; ella, quanto é possivel, nos representa a gloria e paz dos bemaventurados, e aquella incomprehensivel imagem do Senhor Deus. Representa-nos a modestia dos seus santos, a constancia dos martyres, a pureza das virgens, a fermosura dos anjos e o amor e charidade em que ardem os serafins, melhor mostrado que de nenhuma outra maneira, e nos enleva e profunda o spirito e a mente além das strellas, a imaginar o imperio que lá vay. Que direi de como nos mostra presentes os varões que ha tanto tempo que passaram, e de que já não parecem nem os ossos sobr'a terra para os poderemos emitar em seus feitos claros? Nem de como nos mostra seus conselhos e batalhas, por exemplos e historias deleitosas? seus auttos fortes, sua piedade e costumes? Aos capitães mostra a fórma dos exercitos antigos e das cohortes e ordenanças, desceplina e ordem militar. Anima e mete ousadia com a emulação e honesta enveja dos famosos, como o confessava Scipião o Africano.

Deixa dos presentes memoria para os que hão-de vir depois d'elles. A pintura nos mostra os trajos peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações stranhas, dos edificios, das alimarias, e monstros, que em scrito serião proluxos de ouvir, e emfim mal entendidos. E não sómente estas cousas faz esta nobre arte, mas põe-nos diante dos olhos a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido; e assi mesmo a fermosura da molher strangeira, que stá de nós muitas legoas apartada, cousa que muito pondera Plinio. Ao que morre dá vida muitos annos, ficando o seu propio vulto pintado, e sua molher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido; e os filhos, que mininos ficárão, folgão quando são já homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão d'elle medo e vergonha.

Fazendo aqui pausa, a senhora marqueza quasi chorosa, pola tirar de imaginação e memoria, foi inda adiante M. Lactancio.

—Além d'essas cousas, que são grandes, qual cousa ha que maes ennobreça ou faça alguma outra cousa fermosa que a pintura, assi nas armas, como nos templos, como nos paços ou fortalezas, ou qualquer outra parte em que caiba fremosura e ordem? E assim afirmão os grandes engenhos que nenhuma cousa póde o homem achar contra a sua mortalidade, nem contra enveja do tempo, que a pintura. Nem se arredou muito d'esta tenção Pithagoras, quando dezia que sós em tres cousas se parecião os homens com Deus immortal: na sciencia e na pintura e na musica.

Aqui dixe mestre Micael:

—Eu seguro, que se no vosso Portugal, M. Francisco, vissem a fremosura da pintura que está por algumas casas d'esta Italia, que não poderião ser tão desmusicos lá que a não stimassem em muito e a desejassem de alcançar; mas não é muito não conhecerem nem prezarem o que nunca virão, e o que não tem.

Aqui se alevantou M. Angello, mostrando ser já tempo de se querer recolher e ir; e assi mesmo se ergueo a senhora marqueza, a quem eu pedi por mercê que emprazasse toda aquella illustre companhia para o seguinte dia em aquelle mesmo lugar, e que não fallecesse M. Angello. Ella o fez, e elle prometeo de ser assi; e acompanhando todos a senhora marqueza, M. Lactancio se apartou com Micael, e eu e Diogo Zapata, Spanhol, fomos com a senhora marqueza do Mosteiro de São Silvestre de Monte Cavallo, até o outro mosteiro, onde stá a cabeça de São João Baptista, onde a senhora marqueza pousava, e a entregamos ás madres e freiras; e eu me fui pera a minha pousada.

PARTE SEGUNDA DO DIALOGO DA PINTURA

Toda aquella noite cuidei no passado dia, e me estive aperçevendo para o que estava por vir; mas muitas vezes acontece ficarem incertas e vãs as nossas determinações, e muito ao contrario do que n'ellas assentamos, como então aprendi. Ao seguinte dia me mandou a mim dizer M. Lactancio que já nos não podiamos ajuntar aquelle dia como tinhamos ordenado, por certo negocio que sobreviera á senhora marqueza, e ao mesmo Micael Angello, mas que para dali a oito dias, me achasse em São Silvestre, que para então ficara deliberado.

Achei largos aquelles oito dias, e, emfim, quando me vi no domingo, pareceu-me breve o tempo e quisera-me ter mais armado de avisos para tão nobre companhia como era aquella. Mas quando eu cheguei a São Silvestre já a licção das Epistolas que frade Ambrosio lia, eram acabadas e elle ido; e começavam a murmurar do meu tardar e de mim.

Depois de me perdoarem, confessando-me eu por preguiçoso, e, depois de um pouco me motejar a senhora marquesa, e eu outro pouco a M. Angello, tendo

licença de tornaremos a proceder na pratica passada sobre a pintura, comecei a dizer:

—Parece-me, snr. Micael Angello, que me tocastes o domingo passado, quando nos quizemos partir, que se em o reyno de Portugal, a que cá chamaes Spanha, vissem as nobres pinturas de Italia, que muito a stimarião, polo que peço de graça à senhoria vossa (pois que cá não são vindo por outros beneficios) que se não desdenhe de me fazer entender que obras ha em Italia famosas de pintura, para saber quantas já tenho vistas, e quantas me fallecem por vêr.

—Longa cousa me pedis, M. Francisco, dixe M. Angello, e larga e deficil de ajuntar, pois sabemos que não ha princepe, nem homem privado ou nobre em Italia, nem quem alguma cousa presuma, por pouco corioso que elle seja (deixo os excellentes que a adorão), que não faça por ter alguma reliquia da divina pintura, ou que, ao menos da que podem, não mandem fazer muitas obras. Assim, que por muito nobres cidades, fortalezas, quintas, paços, e templos, e outros privados e publicos edeficios d'ella stá semeada boa parte de sua fremosura; mas como eu ordenadamente todas não tenha visto, d'algumas que são principaes poderei dizer:

Em Senna ha alguma pintura singular na casa da camara, e n'outras partes; em Florença, minha patria, nos paços dos Medices ha obra de grutesco de João da Udine, assi por toda Toscana. Em Orbino, o paço do duque, que foi meio pintor, tem muita obra e para louvar; e assi na quintan chamada *Emperial*, a par de Pesaro, edeficada por sua molher, he bem manificamente pintada. Assi mesmo, o paço do Duque de Mantua, onde André fez o triumpho de Caio Cesar, é nobre; mas mais a obra da strebaria dos cavallos, pintados por Julio, descipolo de Rafael, que agora em Mantoa florece. Em Ferrara temos a pintura de Dosso no paço do Castello, e em Padua tambem louvão a logia de M. Luis, e a fortaleza de Lenhago. Ora em Veneza ha admirabeis obras do cavalleiro Teciano, homem valente na pintura e no tirar ao natural d'ellas, na livraria de São Marcos, d'ellas nas *casas dos Alemães* [1], e outras em templos, e d'outras mãos boas; e toda aquella cidade é uma boa pintura.

Ora em Pisa, em Luca, em Bolonha, em Plasença, em Parma, onde stá o Parmesano, em Milão, em Napoles. Ora em Genoa stá a casa do princepe Doria, pintada de mestre Perino, mui de siso, principalmente a tormenta das naos de Eneas, a olio, e a ferocidade de Neptuno e dos seus cavallos marinhos; e assi em outra salla stá, a fresco, a guerra que Jupiter fez com os gigantes em Flegra, derribando-os com os coriscos por terra; e quasi toda a cidade é pintada de dentro e de fóra. E por outras muitas fortalezas de Italia e lugares, assi como em Orvieto, em Esi, em Azcoli, e em Como, ha tavoas de nobre pintura, e toda de preço, que só d'essa fallo; e se fallaremos em retavolos particulares e quadros que cada um tem para si, mais caros que a vida; será fallar no sem conto, e acharse-hão algumas cidades em Italia que quasi todas são pintadas de arrezoada pintura, de dentro e de fóra.

(*Continúa*).

[1] Allusão ao *Fóndaco* (feitoria) *dei Tedeschi*.

NOTA DO EDITOR.

TECTOS E CUPULAS

Da «Grammaire des arts du dessin», de Charles Blanc, riquissimo repositorio de esclarecimentos para todos os que se dedicam ou interessam pelas questões de arte, traduzimos a parte seguinte, que cremos hade ser lida com curiosidade principalmente por aquelles que ainda não compulsaram aquella utilissima publicação.

«Trata-se de saber se convem pintar figuras humanas nos tectos. A' primeira vista parece ridiculo que scenas da fabula e principalmente as da historia, sejam representadas sobre fundos planos ou abobadados por cima das nossas cabeças. E' absurdo o pensar que em um logar em que não podemos entrever senão o ceo, o pintor nos pretenda mostrar, por exemplo, as alamedas umbrosas de Versalhes e que vejamos passear por ellas Luiz XIV e madama de Monstespan a quem Puget apresentaria estatuas de marmore de uma gravidade medonha. Pintar figuras que, sem serem sustentadas por azas, manterão eternamente a posição horisontal, é uma licença que parece offensiva, tanto mais quanto o espectador se vê obrigado à quebrar as vertebras do pescoço para observar um quadro que analysaria muito melhor em uma parede e que não seria verosimil senão collocado verticalmente. Os italianos teem criticado finamente a pintura dos tectos, collocando nos aposentos que os tem ornados, mezas onde se acham emquadrados espelhos, nos quaes o visitante observa em baixo o que está pintado em cima.

O unico objecto que póde decorar um tecto sem offender as conveniencias é um ceo com algumas figuras aladas, se se quizer; porém n'este ponto apresenta-se uma nova dificuldade, perante a qual se tem visto embaraçados os grandes mestres, à excepção de Corregio.

As figuras que estão no ar, sustentadas pelas suas azas ou por nuvens, não podem deixar de ser vistas senão em escorço, e por pouco numerosa que seja a composição, os escorços, pela sua propria variedade, tornar-se-hão exquisitos até à extravagancia. E' o que succede nas pinturas em que o artista fez *plafonner* as suas figuras, isto é represental-as, vistas de baixo para cima. Um personagem parece tocar com os joelhos no queixo, outro apresenta os quadris pegados ás claviculas.

Recordo-me que no palacio do Té, em Mantua, certas mitologias de Julio Romano estão pintadas no tecto de um modo que toca o grutesco. Aqui, os cavallos do sol, vistos pelo ventre, precipitam-se sobre o espectador arrastando o deus da poesia, que se mostra pelo lado da mais vil prosa. Acolá é um Neptuno, cuja cabeça parece como que encravada nos peitoraes, de maneira que a fórma, sob pretexto de obedecer ás leis rigorosas da perspectiva, soffre as declinações mais offensivas para a vista, algumas vezes até as mais monstruosas.

Miguel Angelo, para quem era um brinquedo o desenhar os escorços mais atrevidos e ousados, pintou o tecto da capella Sixtina como se tivesse decorado uma parede dividida em compartimentos, e Raphael usou do mesmo processo no tecto apainelado da Farnesina, representando a *Assembleia* e o *Banquete dos Deuses* como

tapessarias circumdadas de uma bordadura fingida e que teriam sido adaptadas ao tecto por meio de pregos.

Será comtudo necessario proscrever a pintura das cupulas? Não. Sendo a cupula uma imitação da abobada dos céos, ha a suppor poesia no céo aberto, e portanto póde-se proporcionar por este modo ao crente, que ergue os olhos, um golpe de vista sobre o paraizo. Mas pelo menos, que estes espectaculos aereos, separados de nós por uma grande distancia, o sejam ainda mais pela perspectiva aerea, que enfraquecendo as sombras, e abrandando a luz, preste ás figuras celestes uma indecisão, uma subtileza feliz. Muita resolução nos contrastes e muito vigor, feririam a vista em vez de a suavisar, e o espectador poderia receiar o ver cahir sobre a sua cabeça ou no pavimento da egreja, os grupos que, pelo jogo animado dos claros e dos escuros se destacariam muito fortemente uns dos outros. São pois necessarias no conjuncto, sobre tudo nos personagens que não teem nenhum ponto de appoio apparente sobre as cornijas, tintas louras cuja ligeireza conforte a vista.

Um juiz excellente em materia de arte, o snr. Henrique Delaborde, diz a este respeito nas suas *Mélanges sur l'art contemporain*, o seguinte:

«Ao decorar de frescos a capella de San. Giovanni, em Parma, o pincel de Corregio praticava atravez das paredes uma immensa abertura sobre o céo, supprimindo assim na apparencia o proprio espaço sobre o qual elle se exercitava. Mais audacioso que Miguel Angelo, que pintando o tecto da Sixtina, não havia figurado n'essa superficie solida senão aberturas cymetricas, enquadradas em ornatos de uma architectura simulada, Corregio não receiou destruir até a architectura real; substituia-a pelo vacuo e suspendia no centro d'esse espaço sem limites, grupos de linhas irregulares, multiplicadas até ao infinito e enrolando-se umas nas outras segundo as leis mais difficeis da perspectiva vertical.»

Mas em vez de se *perfurar* em toda a sua extensão as abobadas que se deviam revestir de côres luminosas, aproximando-nos do céo, não seria melhor, como o julga o proprio escriptor, não romper a cupula senão nos intervallos marcados pela ossatura do edificio, sem que a architectura pareça destruncar-se para dar lugar a uma imagem caprichosa do que se suppõe passar-se no exterior?

R.

DESENHOS

MARQUEZ DE POMBAL

Busto collossal em gesso, de Marques Guimarães

Perante a consagração equitativa da memoria veneranda do famoso estadista Marquez de Pombal, a «Arte Portugueza» felicita-se pela occasião que lhe é proporcionada de poder juntar o testemunho da sua convicta adhesão á homenagem publica que acaba de ser prestada ás grandes devoções civicas do homem, que, por muito que se pretenda empanar a irradiação brilhantissima da sua aureola gloriosa, hade merecer os respeitos e o reconhecimento da posteridade desapaixonada, pelos actos administrativos de subido alcance a que deixou ligada a responsabilidade do seu nome respeitavel.

Além das suas prestimosas e civilisadoras reformas e dos esforços extraordinarios que envidou para erguer a Patria da nefasta decadencia a que havia sido arrastada por influencias que não é nosso proposito minudenciar aqui, não nos devemos esquecer nunca que foi elle o reedificador de Lisboa e o que impulsionou a erecção da primeira estatua equestre em bronze, que se levantou em Portugal, dando aso a que com ella se immortalisasse o nome de um artista portuguez e podesse comprovar com essa e outras iniciativas o seu affecto dedicado á arte nacional.

A reproducção que hoje damos, pois, do busto collossal em gesso, do ministro de D. José I, modelado expressamente pelo snr. Marques Guimarães para a glorificação publica, por occasião das solemnidades promovidas pela briosa classe academica portuense, representa não só a publicidade de uma obra de arte, como tambem o depoimento humilde sim, mas afoito, do nosso preito á memoria do benemerito cidadão, cujo centenario se commemorou com a acquiescencia plena de todos os espiritos verdadeiramente liberaes e amantes da patria e por consequencia dos homens que a teem engrandecido e nobilitado.

MANOEL M. RODRIGUES.

LAVADEIRA DOS ARREDORES DE PARIZ

Quadro de Arthur Loureiro, desenho de Marques de Oliveira

Esta pequena téla do snr. Arthur Loureiro, pensionario do Estado em Paris, para o estudo de paisagem, esteve ha pouco patente na Exposição trienal da Academia Portuense de Bellas Artes.

E' um estudo de costumes, dos arredores de Paris, e representa, perfeitamente caracterisada, uma lavadeira no exercicio das suas occupações quotidianas.

O quadro, que mede 0,41 de alto por 0,33 de largo, pertence ao snr. Soares dos Reis, que o obteve do seu author como presente de velha e sincera amizade.

MANOEL M. RODRIGUES.

OURIVESARIA RELIGIOSA

As cruzes na ourivesaria peninsular do seculo XV e XVI

(Conclusão, v. pag. 30)

Na segunda metade do seculo XVI as formas constructivas da cruz de Belem, de que fallámos (1535-40) accentúam-se cada vez mais. As linhas e molduras rectas dos braços succedem ás linhas onduladas e á ornamentação lobulada das cruzes do sec. XV e do periodo de transição, a que pertencem os exemplares do Funchal e de Guimarães. A flôr de liz typica, caracteristica, que rematava os braços e a cabeça da haste principal desapparece; em seu logar vemos os capiteis do novo estylo da Renascença, principalmente os corinthios e os da ordem composita. Os braços e as bases apresentam-se na forma dos pilares e das bases quadrangulares da nova architectura, e para a parte ornamental vai o artista pedir os elementos a uma bo-

tanica totalmente differente, que em muitos casos é flora e fauna, combinada sobre tradições mais ou menos veridicas dos novos mundos descobertos. Essa fauna e essa flora, por muito phantastica que seja, é contida nos limites da estylisação. Apenas os taboleiros dos pilares e das suas bases, os timpanos dos frontões etc. offerecem um espaço relativamente modesto ao elemento decorativo. A ornamentação, apesar de dispôr de elementos incomparavelmente superiores, em quantidade, qualidade e variedade, fica circumscripta a certas e determinadas molduras, e já não póde cobrir, alagar toda a composição, envolver a haste n'essa vegetação exhuberante, mas indisciplinada, que deslumbra a vista, mas desconcerta e perturba o effeito esthetico na cruz do Funchal, como um accorde cujas dissonancias não foram resolvidas. Ha, com effeito, para quem observa com attenção e com conhecimento de causa, isto é, com a intelligencia das leis geraes historicas e artisticas que presidiram á elaboração do estylo gothico e das que prepararam o campo á victoria das ideias da Renascença — ha, com effeito, para esse observador, que analysa com discernimento, n'essa *obra manuelina* (no sentido geral de *opus*) como que um vago protesto contra uma serie de innovações, que não foram bem acceites, por que só mui tarde foram comprehendidas. Nem podiamos comprehender mesmo em 1521 (data da morte de D. Manoel) a razão de ser da nova revolução no estylo geral da arte, porque a Renascença tudo abalou, sciencia, litteratura, arte, commercio, industria, a ordem moral (a *reforma*) e a ordem politica (hegemonia da casa de Habsburgo-Borgonha.) Nem *podiamos* comprehender a razão do movimento, dissemos. E' uma verdade que se demonstra com factos flagrantes, com cifras, que teem uma singular eloquencia e significação pela relação intima que liga esses factos entre si. Falta-nos aqui o espaço para uma demonstração minuciosa, que está dada em outro logar [1]; recordaremos apenas os seguintes:

1.º A tardia organisação do ensino artistico na officina, resultado da tardia organisação do Officio em geral. Os nossos Estatutos mais antigos [2] remontam ao segundo decennio do sec. XVI, havendo a Europa (inclusivé a visinha Hespanha) organisado *livremente* os seus Officios, sob todos os pontos de vista: *humanitario*: soccorro aos doentes; *seguro de vida*: auxilio á viuva e orphãos; *technico*: aprendizagem e cultura da tradição — desde o meiado do sec. XIII até principio do sec. XIV (primeiros estatutos aragonezes.) O que torna o nosso atraso ainda mais singular é o facto da *secularisação* do ensino dos officios, conquistada pelo operario dos outros paizes já no principio do sec. XIV. Nós continuámos trabalhando ainda por longo tempo debaixo da influencia quasi exclusiva do elemento ecclesiastico.

2.º A falta absoluta de compendios do novo estylo, no momento critico; a sua introdução, tentada *á ultima hora*, e em condições inferiores.

3.º A intervenção desordenada dos elementos estrangeiros na sociedade portugueza, elementos de valor muito variavel, e que representavam influencias contradictorias (emigrações artisticas).

4.º A perturbação moral e material, produzida pelas novas riquezas, subitamente adquiridas; cuidou-se que o unico argumento era a espada. A vida d'aquelles que manejavam a pena e a espada, simultaneamente, não era documento que induzisse ninguem a acreditar no poder da intelligencia e do estudo, na acção das forças ideaes.

A tradição da arte industrial não hia longe em Portugal. Antes do sec. XV encontrámos o paiz debaixo da influencia de elementos estranhos (italiano e francez, traduzidos por intervenção do hespanhol), mas a influencia é pequena n'um campo pequeno, com poucos meios. Depois, quando tivemos grandes meios, não soubemos aproveitar a tradição e sustentar a continuidade, porque a tradição é o resultado de um desenvolvimento *secular*, e precisa do trabalho de muitas gerações para se traduzir n'uma fórma nacional. E' possivel que outros paizes ainda maiores que o nosso e com mais numerosa população seguissem o mesmo caminho irregular, um pouco aventureiro, no campo da arte; que mesmo com recursos nacionaes superiores aos nossos não podessem resistir ás ondas que a emigração trouxe a Portugal, e que aqui produziu uma Babel de linguas, de ideias e de costumes. A Hespanha mesmo soffreu, e sentiu uma perturbação fortissima. Salvou-a porém a fonte de *Jouvence*, a Italia *diis sacra*! Salvaram-n'a as suas antiquisssimas relações, intimas, ininterruptas com a patria da arte moderna. Não podiamos fazer tudo. Esquecemo-nos um pouco do Occidente e largámos as praias luzitanas atraz da *fata morgana*, em busca da perola do Oriente. Quando voltámos, achámos a casa paterna arruinada, e não encontrámos sequer, como o filho prodigo, um coração de pae aberto á nossa miseria.

O que fizemos na arte, no sec. XVII e XVIII corresponde a influencias que nada téem de nacional. Na primeira metade do sec. XVII houve uma Renascença posthuma, timida, sem originalidade, uma retradução de typos hespanhoes; os nossos visinhos nem sempre escolhiam com discernimento entre os typos de Renascença italiana e germanica (allemã-flamenga). Na segunda metade os desvarios do *baroquismo*, como no sec. XVIII os desvarios do *rococo*. N'aquelle falta porém o caracter grandioso dos typos italianos, os grandes effeitos decorativos, como no rococo falta a fecundidade de motivos, a elegancia de linhas, a graça e o perfume dos typos francezes. D. Pedro II importou muito; D. João V importou muito mais; e para que não importar? — se era tão commodo! O Brazil dava o dinheiro, mais do que a antiga India, inexgotavel! Para que *fazer* o que se podia *comprar* já muito bem feito, já maravilhosamente feito. D. José, e o seu ministro não tiveram tempo de mudar a corrente do leito, quanto mais de crear uma corrente nova! Muito fizeram elles; — e não dissemos nós que uma escola em arte é o resultado de uma progressão secular, de uma tradição *ininterrupta*? E onde hia a tradição *manoelina*? Resus-

[1] *Ensaio historico sobre ourivesaria portugueza*. Cap. VII e as conferencias que temos feito em Lisboa sobre a Exposição da arte ornamental.

[2] Referimo-nos principalmente aos de Lisboa e Porto. Sabemos muito bem que ha documentos portuguezes em que se falla dos *officiaes mechanicos*, e que são da epoca de D. João II e mesmo de D. Affonso V, (1446-1481) mas em nenhum d'esses documentos se falla de *corporação organisada*, com o caracter completo: de instituição de beneficencia, de ensino e de previdencia.

citou-a Varnhagen em 1843 na litteratura, sobre o papel [1].

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CERAMICA PORTUGUEZA

As duas figurinhas da *Fabrica do Rato* são uma traducção em fayença de um pequeno episodio das celebres *fêtes galantes* ou *champêtres*, illustradas pelo pincel de Watteau. Os dous namorados dançam um *pas*, n'uma qualquer *bergerie*, imitada ao ar livre sobre qualquer scena dos *Aveux indiscrets* ou do *Rendez-vous bien employé*, ou da *Rose et Colas*. E' mesmo provavel que os dous nomes da partitura de Monsigny sejam os dos personagens que o oleiro modelou sobre uma das innumeras estampas de Moreau ou Le Bouteux, que illustraram com o buril a sociedade de Luiz XV e Luiz XVI. A revolução franceza acabou com tudo isso: com os *bergers* e as *bergeries*; com as indiscripções e com os encontros galantes; com a menina Rose e o moço Colas, com Grétry e Monsigny. Le Bouteux esteve em Portugal e trabalhou aqui bastante. Os originaes de Watteau tinham amadores de sobra em França; não vinham facilmente para Portugal. As gravuras dos pequenos mestres francezes, essas inundaram no sec. XVIII a peninsula, que já no sec. XVI fôra invadida pelas gravuras allemãs e flamengas. O nosso duetto em fayença é muito pouco notavel como obra de ceramica, como são, em geral, muito pouco notaveis os trabalhos da *Fabrica do Rato*, a cujos productos se tem dado um valor artistico muito exagerado. O valor explica-se de outro modo; os objectos do Rato são raros em geral, e são muito mais raros em bom estado de conservação; junte-se a isto o serem os productos da melhor fabrica nacional de fayença [2] que tivemos no sec. XVIII. Ainda assim, essa fayença está apenas á altura da fayença hespanhola de 2.ª ordem da mesma época, e não pode concorrer nem com a de Talavera de 1.ª classe, e muito menos com a de Alcora, que muitos especialistas teem chegado a confundir com a franceza de Moustiers. Note-se que a Hespanha ainda tem outros centros mui notaveis de producção: Sevilha, Valencia, etc. Deixamos de parte a porcellana, propriamente dita, porque os productos da fabrica do *Buen-Retiro* em Madrid rivalisaram com os allemães e francezes contemporaneos [3]. Occorre perguntar aqui pela fayença portugueza dos seculos anteriores ao XVIII. Não padece duvida que tivemos bons oleiros n'essas épocas. Os nossos azulejos o provam, ainda que se desconte a importação, bastante notavel, de azulejos flamengos e hespanhoes e de *terracotas* italianas. Os documentos do sec. XVI e XVII accusam a existencia de fôrnos nacionaes, mas a materia está pouco estudada — se os actuaes oleiros nem sabem sequer da existencia de compendios do seu officio, impressos ha um seculo quasi, em lingua portugueza, volumosos, com excellentes gravuras, e que tratam do barro, da fayença, da porcellana, etc.! Até no Brazil se imprimiram tratados d'essas industrias, se pediram privilegios, e se fizeram experiencias praticas em fayença á moda franceza, e em porcellana á moda allemã e ingleza! [3] A fayença do Rato dispõe de poucas côres; e o schema das côres é monotono; o barro é, geralmente, coberto de esmalte branco, como em o nosso specimen, que não é, no emtanto, o mais notavel da Exposição de Lisboa.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

[1] *Descripção de Belem*. Lisboa, 1843, onde o termo foi usado pela primeira vez. Garrett não fez mais do que repetir Varnhagen. Já provamos isto em 1879, contra a opinião repetida em toda a parte, e que attribue a Garrett a descoberta do estylo manoelino. Varnhagen sabia muito pouco de historia da arte, mas Garrett sabia ainda menos em 1843, como o provou no *Jornal de Bellas-Artes* ainda em 1846.

[2] Ha ainda noticia da *Real Fabrica do Cavaquinho*, no fim do seculo XVIII e da Fabrica de Santo Antonio, ambas no Porto. Na mesma epoca trabalhava-se pelo mesmo gosto nas Caldas e em Coimbra; mas não eram fabricas reaes, mas sim olarias particulares.

[3] Os productos do Retiro estavam admiravelmente representados na *Exposição retrospectiva da nobreza* em Madrid (1881 centenario de Calderon), em objectos da casa real hespanhola. Os exemplares da Exposição de Lisboa são muito inferiores áquelles.

[1] N'umas conferencias publicas que fizemos em 1877 no Porto sobre a historia das artes industriaes em Portugal já apresentámos esses compendios, e uma serie de documentos importantes para a historia da ceramica portugueza. Vide *Reforma do Ensino de Desenho*, Porto, 1879 e a nossa *Bibliographia geral artistica portugueza*, Porto, 1881.

CHRONICA

Começaram já na Academia Portuense de Bellas Artes, as provas do concurso para provimento da cadeira de dezenho da mesma Academia.

O unico concorrente que está fazendo essas provas é o snr. Marques de Oliveira, professor interino da referida cadeira, não tendo comparecido, por doença, o outro oppositor o snr. Caetano Moreira.

— Sob a direcção habil de um moço verdadeiramente dedicado a assumptos de bellas-artes, o snr. Alberto de Oliveira, está-se publicando em Lisboa um periodico, que especialmente pela parte artistica que illustra cada um dos seus numeros, merece as nossas sinceras sympathias.

Referimo-nos á «Chronica illustrada», de que acaba de apparecer o segundo numero e o qual, como o primeiro, se recommenda não só pela sua elegante collaboração, como pelos desenhos de alguns artistas lisbonenses. Os do numero a que nos referimos, entre os quaes se contam diversas reproducções de objectos exhibidos na actual exposição retrospectiva de Lisboa, são devidas aos snrs. Casanova, R. Vieira, Malhôa, Torquato Pinheiro, Gyrão, João Vaz, Christino e Silva Porto.

A collaboração litteraria é dos snrs. Ramalho Ortigão, que publica um artigo muito sensato a respeito da actual exposição das industrias caseiras, promovida pela Sociedade de Instrucção do Porto; Marianno Pina, que se rebella contra a opinião geralmente emittida em Lisboa ácerca da *Odette*, de Sardou; Garcia Monteiro, que exhibe um bello soneto e Yorick que divaga sobre livros e ateliers.

Sem ser uma publicação exclusivamente artistica, a «Chronica illustrada», vae seguindo passo a passo o

nosso movimento de bellas-artes, dando-nos *croquis* graciosos e muitos d'elles de merecimento, tanto de desenhos de alguns moços que estão cultivando a arte com justo applauso publico, como de trabalhos que merecem assignalar-se á attenção.

Louvamos a audaz tentativa do nosso amigo e esclarecido director da «Chronica», o snr. Alberto de Oliveira, como a boa vontade de quantos o auxiliam nas suas excellentes intensões.

— O snr. Souza Pinto, pensionario do Estado em Paris, obteve uma medalha no concurso de figura desenhada, cujo julgamento se realisou no dia 11 do mez findo na Escola de Bellas Artes d'aquella cidade.

O mesmo artista figura no actual Salão de Paris, com um retrato.

Foi tambem admittido na presente Exposição da Real Academia das Artes de Londres, um outro retrato, do mesmo pintor, e que representa o principe Seaver.

A admissão do nosso amigo n'aquelle certamen significa um subido apreço ao seu trabalho, porque sendo designado o numero de 1:500 quadros para a admissão ao referido Salão, concorreram 10:000, dando-se ainda a circumstancia de, dos 1:500 admittidos, considerar-se 1:000 pertencentes aos membros da Real Academia.

— Por carta ultimamente recebida, datada de 28 do mez passado, sabemos que, ao contrario do que affirmaram algumas folhas, foi admittido no salão de Paris, o quadro do nosso amigo o snr. Henrique Pouzão, que actualmente se acha em Roma.

O quadro representa uma rapariga italiana ajoelhada sobre uma cadeira e sustendo nas mãos um livro de orações.

Tambem por informações recebidas por alguns periodicos, sabe-se que foram igualmente admittidos no referido salão, dous quadros dos snrs. Arthur Loureiro e Columbano Bordallo Pinheiro.

Tudo isto é uma prova do muito aproveitamento d'aquelles nossos conterraneos, cujos meritos se acentuam de dia para dia com subida honra para a arte nacional.

— Falleceu em Italia, o distincto esculptor Innocenzo Fraccaroli, que nascera proximo de Verona em 1803.

O seu *Atala e Chactas* e principalmente a *Eva depois do peccado*, foram um dos mais notaveis successos da Exposição Universal de 1867. Deve-se-lhe tambem o monumento ao rei Carlos Emmanuel, em Turim. O snr. Fraccaroli era professor nas Academias das bellas-artes de Florença e de Milão e correspondente do Instituto de França desde 1863.

— O jury de pintura da Academia de bellas artes de Paris, escolheu já, entre os 30 concorrentes, os dez que foram admittidos ao concurso do premio de Roma, e cujo assumpto é este anno «O juramento de Annibal». Os dez eleitos são Popellin, Royer-Lionel, Danger, Pinta, Rochegrosse, Penoudet, Charpentier, Leroy, Lebayle et Marius Roy.

— Em um leilão de quadros ha pouco realisado em Paris, e pertencentes á collecção do finado A. Fabore, foi vendida por 27:180$000 réis, a «Ronda Campestre» de Lancret.

— O ministerio de instrucção publica e de bellas-artes de França, acaba de encommendar os seguintes bustos, para serem collocados nos vestibulos que precedem as salas das sessões do Instituto: Thiers, por Pallez; Michelet, por Pascal; Perraud, por Ricard; de Sacy, por madame L. Martin; Leverrier, pela mesma; Jules Janin, por Garnier; L. Cogniet, por Ferrari; o barão Taylor, por Bacquet; Sainte Claire Deville, por Lequin; Auber, por mademoiselle Latry; Littré, por Deloye.

— A critica franceza tem fallado com subido elogio da grande composição de Paulo Laurens, que acaba de ser collocada no Pantheon, de Paris, e que representa a «Morte de Santa Genoveva». A heroina, representando a idade de 80 annos, está expirante, estendida no leito, alongando as suas mãos ossudas para a multidão de homens e mulheres, inclinados para receber as suas bençãos. No primeiro plano, uma bella mulher, joven, ajoelhada, e vista de costas, apresenta á santa duas creanças, que saudam piedosamente Genoveva.

Os dous pés d'esta mulher, formam o centro da composição, tendo o pintor coberto do pó da estrada, a planta d'esses pés. A multidão compõe-se de bispos, mendigos, soldados, mulheres e creanças, nos quaes ha uma variedade de physionomias, de vestuarios e de movimentos admiraveis, no dizer da critica. No immenso grupo, o pintor fez-se representar, vendo-se junto d'elle e tambem de perfil, o seu velho amigo e biographo Ferdinand Fabre.

No Pantheon, J. J. Blanc termina tambem as suas composições, ainda encobertas pelo emmadeiramento, percebendo-se comtudo já, por entre as frestas, os rostos de Gambetta, de Clemenceau, de Lockroy, de Coquelin, e de madame Adam, cujos vultos se envolvem em togas ou em tunicas de levitas.

— Falleceu em Londres um homem a quem a historia das sciencias, das letras e das artes em Inglaterra deve ser sempre reconhecida. Foi sir Henry Cole, ao qual a Inglaterra deve o Sout Kensington Museum, uma admiravel instituição que serviu de modello a quasi todos os estabelecimentos do mesmo genero da Europa.

— A classe de bellas-artes da Academia Real da Belgica, poz a concurso, para o futuro anno, os seguintes assumptos de arte applicada.

Em pintura, o cartão de um friso decorativo para um hospital militar, representando os soccorros em tempo de guerra.

Em esculptura, uma estatua monumental personificando a electricidade.

O premio para cada uma das obras laureadas é de 1:000 francos.

— A viuva de Carpeaux fez ultimamente o donativo ao muzeu de Valenciennes, de uma serie de obras importantes de seu marido, nas quaes se contam varios bustos, estatutas e grupos.

— Para o concurso de Roma, a Academia de Bellas Artes de Paris admittiu, segundo a ordem de merito abaixo designada, os seguintes alumnos de esculptura:

Verlet, Quinton e Ferrari, discipulos de Cavelier, Chavaillot, discipulo de Jouffroy e Rouband; Pepin, discipulo de Cavelier; Gasq, discipulo de Jouffroy e Hiolle; Lombard, discipulo de Cavelier; Hannaux e Peene, discipulos de Dumont e Bonnassieux; Rouland, discipulo de Cavelier.

MANOEL M. RODRIGUES.



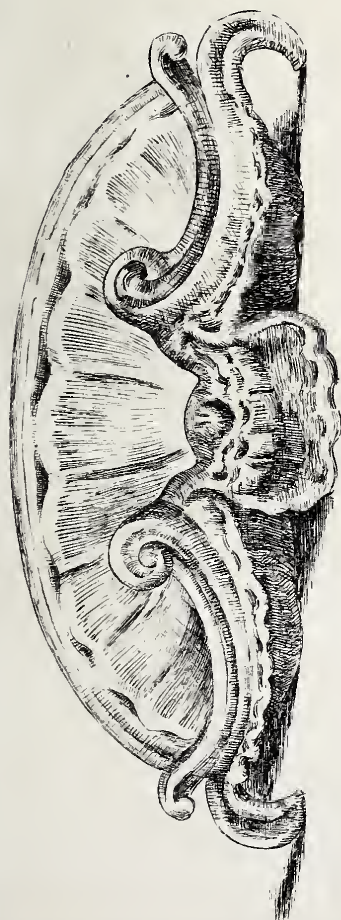
Busto do marquez de Pombal — Por Marques Guimarães



Lavadeira dos arrabaldes de Paris — Quadro de Arthur Loureiro, desenho de João Marques da Silva Oliveira









Exposição d'arte ornamental de Lisboa — Desenhos de Torquato Pinheiro



Cruz do convento de Belem — Exhibida na exposição retrospectiva de Lisboa, desenho de Aguiar Santos

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

Das mensurações feitas nos quarenta homens, cujas estaturas variavam desde 1^m,54 até 1^m,86, Sappey tirou as seguintes medias: estatura, 1,692; tronco, 0^m,833; membros inferiores, 0^m,859; membros superiores, 0,750; cabeça, 0^m,221; rosto, 0^m,187.

Nos quarenta individuos encontrou vinte e cinco nos quaes os membros inferiores eram mais compridos que o tronco, em oito o tronco avantajava-se aos ditos membros, e nos sete restantes havia egualdade. Comparando o comprimento medio do tronco d'estes individuos com o comprimento medio dos membros abdominaes, achamos uma differença de 26 millimetros a favor dos membros inferiores. Se dividirmos ao meio essa differença, virá o centro do corpo a cair 13 millimetros abaixo da symphise pubica, exactamente na raiz do penis.

Vê-se pois que os estatuarios dos seculos de Pericles e de Augusto não andavam muito longe da verdade quando referiam o centro do corpo ao ponto do cruzamento das diagonaes do quadrado em que elle se achava inscripto. Vamos agora vêr qual a razão que os levaria a situarem esse centro ainda mais abaixo.

Dividindo os individuos que foram objecto d'estas observações em duas series eguaes, incluindo na primeira aquelles cujas estaturas estavam comprehendidas entre 1^m,54 e 1^m,68, e na segunda os que mediam entre 1^m,69 e 1^m,86, Sappey achou nos primeiros vinte as seguintes medias: estatura 1^m,63, tronco 0^m,808, membros inferiores 0^m,825 e nos vinte ultimos: estatura 1^m,74, tronco 0^m,851, membros inferiores 0^m,892.

Nos primeiros os membros inferiores excedem apenas em 17 millimetros o comprimento do tronco, ao passo que nos ultimos, cuja estatura media attinge 1^m,74, os membros inferiores são mais compridos 41 millimetros que o tronco. Logo: quanto mais alta fôr a estatura tanto mais o centro do corpo tenderá a descer abaixo da symphise.

Ora; os pintores e estatuarios da antiguidade que representavam quasi sempre deuses e heroes aos quaes davam estatura collossal procediam logicamente situando-lhes o centro do corpo ao nivel dos orgãos genitaes. E' o que observamos no Apollo do Belvedere. Esta celebre estatua tem 2^m,15 de altura, o comprimento do tronco é 1^m,03 e o dos membros inferiores 1^m,12; se tomarmos a metade da differença que existe entre o comprimento do tronco e o dos membros inferiores, differença que é egual a 9 centimetros, reconheceremos que o artista situou o centro do corpo 4 centimetros e meio abaixo da symphise dos pubis, immediatamente por cima dos testiculos e que portanto procedeu de accordo com o principio deduzido das leis da observação, que, quanto mais alta fôr a estatura, tanto mais o centro do corpo tenderá a descer abaixo da symphise. A estatua do Belvedere está pois n'este ponto conforme ás indicações da esthetica, e o artista grego teve a intuição da verdade, pois que o que á primeira vista pareceria exageração, não o é, e pelo contrario acha-se confirmado pelas observações modernamente feitas. Ha muitos individuos até, nos quaes, posto que anormalmente, o ponto central do corpo se encontra ainda mais inferiormente situado. Nos homens observados por Sappey havia dois em que elle estava situado 5 centimetros e meio abaixo da symphise, e um em que esse centro estava 6 centimetros e meio inferior á mesma symphise.

O Apollo do Belvedere, ideal da belleza physica, a cujas justas proporções teremos de alludir mais vezes, e por de mais conhecido de todos os pintores e esculptores, acha-se no Vaticano e foi achado em 1503 n'umas excavações feitas em Anzio, 10 leguas ao sul de Roma. E' a mais perfeita obra da estatuaria antiga; Winckelmann descreve-a n'estes termos: «A estatura do deus é superior á humana, e a sua postura respira magestade. Uma primavera eterna, como a que reina nos ditosos Campos Elyseos reveste de amavel mocidade as fórmas varonis do corpo, e brilha com suavidade na soberba estructura dos seus membros... Já perseguiu a serpente Python, contra a qual pela primeira vez disparou o seu terrivel arco; na veloz carreira alcançou-a e deu-lhe o tiro mortal. Do alto do seu jubilo, o augusto olhar do deus penetrando no infinito, alonga-se muito além da victoria. O desdem paira-lhe nos labios, a indignação entumesce-lhe as azas do nariz; ao mesmo tempo que um socego inalteravel se lhe estampa na fronte, e o olhar se lhe impregna de suavidade como se elle estivesse no meio das Musas ciosas de lhe prodigalisarem os seus carinhos.»

Na mulher o comprimento do tronco e o dos membros inferiores fazem muito pouca differença, por isso n'ella o centro do corpo corresponde á symphise pubica com pequenissimas oscillações para a parte superior ou para a inferior. Isto entende-se na generalidade, porque ha casos individuaes, em mulheres aliás bem conformadas, que discordam dos principios fornecidos pela observação. Nas trinta mulheres que Sappey submetteu á mensuração havia uma cujo ponto central do corpo estava situado 5 centimetros acima da symphise e havia uma outra em que estava 4 centimetros e meio abaixo. Como já dissemos isto são excepções que de modo nenhum invalidam a regra geral.

N'aquellas trinta mulheres, cujas estaturas variavam de 1^m,45 a 1^m,71, a mensuração deu as seguintes medias para as dimensões das principaes partes do corpo: estatura 1,^{m}589, tronco 0^m,795, membros inferiores 0^m,793, membros superiores 0^m,686, cabeça 0^m,211, rosto 0^m,177.

Examinando estes numeros, vemos que na mulher a differença de comprimento entre os membros inferiores e o tronco é apenas de 2 millimetros, termo medio, ao passo que no homem essa differença, segundo a tabella que apresentámos, attinge 26 millimetros. Além d'isso o numero das mulheres em que as dimensões do tronco excediam as dos membros inferiores e vice-versa é quasi egual. Das trinta mulheres quinze tinham os membros inferiores mais compridos que o tronco, quatorze estavam no caso inverso, e uma estava em perfeita egualdade de ambas as dimensões. Comparando estes dados com os fornecidos pelo homem em identicas circumstancias, vêmos que n'elle a predominancia geral das dimensões dos membros abdominaes tende a fazer descer o ponto central do corpo, cuja posição cáe, termo medio, 13 millime-

tros abaixo dos pubis, ao passo que na mulher todas as circumstancias tendem a fazer coincidir esse ponto com a symphise, da qual muito pouco se affasta.

Para conhecer qual a influencia que a estatura poderia exercer n'essas fraquissimas oscillações, Sappey dividiu tambem as mulheres em duas secções e obteve nas primeiras quinze as seguintes medias: estatura 1^m,54, tronco 0^m,781, membros inferiores 0^m,765, e nas outras quinze: estatura 1^m,63, tronco 0^m,810, membros inferiores 0^m,822. No primeiro caso o tronco excedia os membros em 16 millimetros, no segundo os membros excediam o tronco em 12 millimetros. Tomando a metade a estes numeros achamos o centro do corpo situado ora 8 millimetros acima, ora 6 millimetros abaixo dos pubis.

Em conclusão: o ponto central do corpo no homem está sempre abaixo da symphise e tende a descer proporcionalmente á elevação de estatura; na mulher oscilla segundo a estatura; se a mulher é baixa o centro do corpo colloca-se a cima da symphise, se a mulher é alta o centro colloca-se abaixo. Em qualquer dos casos o desvio é pouco consideravel, e não excede 1 centimetro.

(Continúa).

PAIVA E PONA.

UMA BORDADORA PORTUGUEZA DO SEC. XVIII

(1753-1837)

E' innegavel que em todos os tempos houve em Portugal artistas dignos de renome; e se não chegou até nós a memoria de muitos d'elles, é porque a sua modestia, e sobretudo a indifferença que lhes votaram seus contemporaneos os condemnou a total, ou quasi total esquecimento; e d'aqui proveio a perda da maior parte de seus trabalhos, desconhecidos por quem devia prezal-os, estragados pela incuria, ou comprados por pessoa de fóra que melhor os apreciou para irem enriquecer as galerias e museus estrangeiros.

A seguinte noticia serve de prova ao que acabamos de dizer. Trata-se da existencia no principio d'este seculo de uma eximia bordadora que vivia em Belem esquecida; e isto, sem embargo da larga menção que fez d'ella a folha official do reino, indicio já de si bastante do seu subido merecimento. A *Gazeta de Lisboa* (de 23 de janeiro de 1819) dedicou-lhe mais de um quarto do seu conteudo, favor singular, se considerarmos as modestas dimensões da *Gazeta*, muito pequenas, comparadas com as das gazetas de hoje. Devemos pois concluir que o periodico da capital não publicaria decerto tamanho artigo em louvor de qualquer particular, sem que para isso houvesse ponderosas razões.

Agora que felizmente acordamos com a nobre idéa de mostrar ao mundo que não fomos tão alheios ás artes, como nos tem querido julgar, convém que, conforme as nossas forças, tratemos de divulgar as noticias sobre artistas que soubermos, ou as noticias de obras que d'elles conhecermos; pois por pequena que seja qualquer noticia, póde, ligada a outras, servir-nos de grande auxilio para ulteriores investigações.

E' o que vamos fazer, divulgando o pouco que sabemos com relação á nossa celebre bordadora Maria Thereza da Conceição Borges, (que esse era o seu nome), principiando por transcrever do alludido artigo da *Gazeta de Lisboa*, a parte que mais directamente respeita á sua interessante vida.

«*Maria Thereza da Conceição Borges*, moradora no bairro de *Belem*, rua do *Miradouro* n.º 5 (no cimo da calçada da Boa-Hora) de idade de 66 annos e 9 mezes, acaba de bordar primorosamente a ponto de agulha em retroz (e o que é mais sem ter adquirido primeiro o conhecimento das regras do desenho) a grande estampa da *Céa do Senhor* que o eximio *Morghen* gravou copiada do famoso quadro de *Leonardo de Vinci*. A grande difficuldade de retratar e pintar exactamente com agulha tantas e tão variadas figuras, o seu bem proporcionado desenho, o mimo das côres, o claro escuro e a luz no seu competente lugar, a bella imitação de diversas madeiras, que figuram estar o painel em sua moldura, tudo emfim constitue esta peça uma obra prima de bordadura; e com razão varios artistas que a tem ido vêr, assim como os retratos de SS. MM. bordados pela mesma authora, lhe tem tributado os mais justos e merecidos applausos, como um monumento que rivalisa com os mais mimosos apuros do pincel. Este quadro se póde vêr em casa da sua authora, a qual por elle fica desde já com toda a razão collocada entre as matronas *Portuguezas* que por sua rara habilidade mais se tem distinguido; ella se dispõe a emprehender novo trabalho d'este genero, que muito seria de estimar podesse ensinar a quem nos conservasse em igual perfeição uma prenda de tanto merecimento em uma senhora, e que talvez ainda não tenha tocado a meta do primor a que ella a tem elevado no sobredito quadro; do que com gosto fazemos menção para evitar se perca no esquecimento e na obscuridade um talento no seu genero tão digno de ser conhecido, apezar da modestia religiosa que muito folgâmos de encontrar na sua expressão e maneiras.»

Ainda em duas gazetas depois d'esta apparece o nome da nossa bordadora. Na de 4 de fevereiro diz: «*Maria Thereza da Conceição Borges* agradece do modo que lhe é possivel ás pessoas nacionaes e estrangeiras a honrosa approvação que se tem dignado dar ás suas obras de bordadura, etc.» Na Gazeta de 15 do mesmo mez diz: que «por motivo das suas molestias, e por ter precisão de occupar-se na continuação do trabalho de suas obras, unico recurso da sua sustentação, avisa que o quadro da Cêa do Senhor que ella bordou não póde continuar a ser publico.» Havia pois romaria para o quadro, romaria muito honrosa para o objecto, mas que roubava muito tempo á bordadora.

Finalmente, se ajuizarmos pela fama que então adquiriu, Maria Thereza foi sem duvida uma celebridade na arte de bordar, e pena é que o não possamos hoje provar por alguma de suas obras capitaes. Presentemente só conhecemos um unico trabalho seu: é uma imagem de N. S. da Conceição que possuimos, trabalho feito na avançada edade de *oitenta annos*, mas, que ainda assim, mostra quaes seriam os recursos de que dispunha na quadra vigorosa da sua exis-

tencia. [1] Eis a descripção d'esse especimen: Sobre um rectangulo de setim branco, occupa o bordado um espaço de 284 milimetros de alto por 204 de largo; vê-se n'elle a Virgem esmagando a serpente, que está enrolada em uma meia lua, sobreposta ao globo terrestre. Aos lados da Senhora ha quatro serafins alados, sobre nuvens; e sobre a cabeça paira o symbolo do Espirito Santo, radiante, e na margem inferior do bordado a seguinte inscripção: *N. S. da Conceição. — Retratada por Maria Thereza da Conceição Borges, idade de* 80 *annos.* — 1832. — Foi esse talvez o seu ultimo trabalho, o qual fez de proposito e offereceu ao snr. Manoel Vicente d'Almeida, pai do signatario.

Recordamo-nos de ouvir mencionar alguns trabalhos d'esta celebre artista, mas não nos lembra o assumpto d'elles; occorre-nos apenas ter visto um S. Raymundo, que ella offereceu ao pagador da casa real Raymundo Norberto da Costa. O celebre quadro da Cêa, consta-nos que o dera a seu confessor, um frade Agostinho descalço, do convento da Boa-Hora, em Belem, e parece que, por morte d'este, fôra vendido para o Brazil. Valha a verdade.

Procurando colher as noticias mais necessarias para a biographia d'esta senhora, obtivemos a certidão de seu obito, cujo extracto é o seguinte: «Aos 7 de janeiro de mil oitocentos trinta e sete, falleceu com o Sacramento da Extrema Unção, pela molestia não dar lugar a mais, Maria Thereza Borges, viuva, ignora-se de quem, moradora na rua de S. Anna. Foi sepultada pelo amor de Deus no Cemiterio Novo d'esta freguesia», etc. Eis o pouco que nos dá este documento. Onde nasceu, o nome de seus pais, marido, etc., não foi possivel até hoje averigual-o. Sabe-se que quando expôz o quadro da Cêa, (1819) era *o trabalho de suas obras, unico recurso da sua sustentação* (Gazeta, 4 de fevereiro). Porém n'este anno, ou no seguinte offereceu ella a D. João VI os retratos d'este, e da rainha D. Carlota Joaquina, que me consta serem de uma similhança extrema, sendo por isso agraciada com uma pensão pelo *real bolsinho*, (12$000?) a qual venceu até á vinda do imperador D. Pedro IV, perdendo-a então por falta de procurador que a sollicitasse. Nos poucos annos que depois correram até sua morte varias vezes fomos a sua casa levar-lhe pequenos soccorros de alguem; e apesar da nossa pouca idade, ficou-nos no espirito a impressão do doloroso estado d'aquella estimavel senhora, vivendo só, decrepita, doente e cheia de privações, provando-se mais uma vez quão avara é, em geral, a fortuna para com o talento. Finalmente, esta infeliz senhora acabou amparada pela caridade de alguns visinhos, em uma pequena casa na rua de S. Anna n.º 5, onde foi encontrada quasi morta; e, apenas ungida, ahi falleceu no dia 7 de janeiro de 1837, contando 84 annos e 9 mezes de idade.

Ajuda, 16 de abril.

RODRIGO V. D'ALMEIDA.

---

[1] Este trabalho tem estado na Exposição das *Industrias caseiras* promovida pela Sociedade de Instrucção do Porto no Palacio de Crystal (galeria superior do lado direito) e é, na verdade, notabilissimo para uma matrona de 80 annos, revelando ainda a mão de mestre.

J. DE V.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 44)

SEGUNDA PARTE

Parecia que Micael assi fezesse fim, quando a senhora marqueza, oulhando pera mi, dixe:

— Vós não atentaes, M. Francisco, como M. Micael deixou de fallar em Roma, mãe da pintura, por não dizer das suas obras? Ora pois o que elle não quiz por fazer o seu officio, não deixemos nós de fazer o nosso para o mais enlearmos, que quando se em Pintura famosa hade tratar, não tem valia nenhuma outra senão a fonte d'onde ellas se derivão e procedem. Esta é na cabeça e fonte da Igreja, digo em S. Pedro de Roma, uma abobeda grande, a fresco, com seu circuito e voltas de arcos, e uma façada, onde M. Angello divinamente comprendeu como Deus primeiramente criou o mundo, repartido por historias, com muitas imagens de Sybilas e figuras de artificiosissimo ornamento e arte. E o que é singular que, não fazendo mais que esta obra, que inda agora não tem acabada, começando-a sendo mancebo, é que ali se comprende trabalho de vinte juntos pintores, n'aquella só abobeda. Rafael de Orbino pintou n'esta cidade a segunda obra, de tal arte, que não havendo a primeira, fôra-o ella, que é uma salla e duas camaras, e uma varanda, a fresco, nos paços do mesmo S. Pedro, cousa manifica e de muitas historias elegantes, como descrição mui decora; e é singular historia a de Apollo, tangendo a sua harpa entre as nove musas, no Parnaso. Nas casas de Augustimguis (Chigi) pintou Rafael de poesia preciosamente a Historia de Psique e muito gentilmente cercou Galatea de homens marinhos no meo das ondas e de Amores polo ar. O quadro de S. Pedro Montorio da transfiguração do Senhor, a olio, é muito bom, e outro em Aracelli, e na Paz, a fresco. Da mão de Bastião Venezeano a Pintura de S. Pedro Montorio tem fama, o qual fez por competir com Rafael. De Baltesar de Senna, arquitector, muitas façadas de paços ha n'esta cidade, de branco e preto, [1] e de Marturino e de Polidoro, homem que n'aquella maneira de fazer, manificamente ennobreceu Roma. Ha ahi mais aqui muitos paços de cardeaes e d'outros homens, pintados de grutesco e de stuque e d'outras muitas deferenças de arte, que a cidade é mais pintada que outra alguma do mundo todo, afóra os quadros particulares que cada um tem mais caros que a vida. Mas de cousas fóra da cidade a *vinha* que começou o Papa Clemente Setimo ao pé de Monte Mario é mais para vêr de galante pintura e scultura de Rafael e Julio, ornada, onde jaz o gigante dormindo, de que os sa-

---

[1] Provavelmente a *sgrafito*.

(NOTA DO EDITOR).

tyros stão medindo os pés com os cajados. Ora vêde se são isto obras para callar da nossa cidade.

E callava-se ella já, quando me lembrou, e dixe:

— E' certo que tambem esqueceu a V. Exc.ª a sepultura ou capella notavel de Florença dos Medices em S. Lourenço, pintada em marmor por M. Angello, com tanta magnanimidade de statuas de todo relevo que bem póde competir com qualquer obra grande das antiguas; onde a deosa ou imagem da Noite, dormindo sobre uma ave nocturna, me mais contentou, e a Manencolia d'um vivo-morto, posto que estão ali mui nobres sculturas ao redor da Aurora. Mas não é de callar uma obra que vi da pintura, inda que seja fóra de Italia; em França ou Provença, na cidade de Avinhão, n'um mosteiro de S. Francisco, que é uma mulher morta Pintada, que já fôra mui fremosa e chamada a bella Anna; e um rei de França, que gostava de pintar e pintava (se me não engano) chamado Reynel, vindo a Avinhão e perguntando se estava ali a bella Anna, porque desejava muito de a vêr para a tirar pollo natural, e dizendo-lhe que não muito havia que era morta, fel-a el-rei desenterrar da cova para vêr se inda nos ossos achava algum emdicio de sua fremosura. Então a achou ainda ao modo antigo, vestida como se fosse viva e os cabellos louros na cabeça ataviados, mas toda em caveira mudada a alegre fremosura do vulto, que só descuberto tinha, e todavia assi a julgou o pintor rei por tão fremosa, que a tirou inda polo natural, com muitos versos ao redor, que a choravão e inda estão chorando. A qual obra eu vi n'aquelle lugar e me pareceu muito dina d'este.

— Folgarão todos com a minha pintura, e ajuntou M. Angello que em Narbona tambem teria visto o quadro de Sebastião na Sé, e assi dixe:

— Tambem em França ha alguma pintura boa e tem el-rey dos francezes muitos paços e casas de prazer com inumerabel pintura, assim como em Fontenebleo, onde el-rey teve juntos duzentos pintores bem pagos, por espaço de tempo; como em Madril, a casa que fez de prazer, em que se livremente prende ás vezes, pola memoria de Madril de Spanha, onde steve preso.

— Parece-me, dixe M. Lactancio, que sinti a Francisco d'Ollanda numerar entre as obras da pintura ha pouco a sepultura que senhor Micael esculpistes em marmor; e não sei como isto póde ser, que a scultura nomeeis por pintura.

Comecei-me eu a rir então muito, e pedindo licença ao mestre, dixe:

— Por escusar o trabalho ao senhor Micael quero responder ao senhor Lactancio, n'esta sua duvida, que até de minha patria me vem seguindo aqui:

— Como todos os officios que tem mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegão ao debuxo da pintura, assi mesmo os que se mais ajuntam com elle procedem d'elle e são parte ou membro seu, tal como a scultura ou statuaria, a qual não é outra cousa senão a mesma pintura, bem que pareça a alguns que officio seja por si arredado; todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora. E esta quero dar por sufeciente prova (como melhor saberão V. S.ªˢ) que nos livros achamos Phidias e Praxitelles nomeados por pintores, sabendo certo que erão scultores de marmor, e vendo as mesmas statuas da sua mão na pedra, que aqui estão perto de nós, sobre este monte, os cavallos que elles fezerão, que el-rey Teridade mandou a Nero em presente, dos quaes modernamente se aqui chama Monte Cavallo. E se esta não basta direi como Donatello (o qual, com licença do senhor Micael, foi um dos primeiros modernos que na scultura mereceo fama e nome em Italia) não dezia outra cousa a seus decipollos, quando os ensinava, senão que debuxassem, dizendo n'uma só palavra de doutrina: «Discipollos, vos quero entregar toda a arte da scultura, quando vos digo: *debuxai.*» E assi o affirma Pomponio Gaurico, scultor, no seu livro que escreveu *De Re statuaria*, mas para que quero eu ir buscar exemplos e provas mais longe, que por ventura não stão longe de mi? E por de mi não fallar, digo que o grande debuxador M. Angello, que aqui stá, sculpe tambem em marmor, que não é seu officio, e melhor inda (se dizer se póde) do que pinta com pincel na tavoa, e elle mesmo me tem dito algumas vezes que menos deficel acha a scultura das pedras que o fazer das colores, e que por muito mór cousa tem dar um risco mestrioso com a penna, que não já com o scopro. Inda que o debuxador famoso, se quizer, de si mesmo esculpirá e entalhará em o duro marmor, em bronzo e em prata statuas grandissimas de todo relevo (que grande cousa é) sem nunca ter tomado o ferro na mão; e isto pola grão virtude e força do debuxo ou desenho. Nem por isso o statuario saberá pintar nem tomar o pincel na mão, nem saberá pintar [e] dar um risco de valentissimo mestre, como ha poucos dias que conheci, indo vêr Baccio Blandino, scultor, o qual achei querendo pintar a olio, e não n'o fazendo. E o mesmo debuxador será mestre de edeficar os paços ou templos, e entalhará a sculptura, e a pintura pintará, que o mesmo senhor Micael; e Rafael, e Baltesar de Senna, pintores famosos, ensinaram a architettura e a sculptura, e Baltesar de Senna, studando brevemente n'aquella arte, se igoalou com Bramante, architetto eminentissimo, que toda sua vida tinha consumido na desceplina d'ella, e inda dezia que lhe fazia vantagem por lhe ter de mais a copia da invenção e galantaria, e despejo do desenho. Eu fallo de verdadeiros pintores.

— Mais digo, senhor Lactancio, (dixe Micael) ajudando M. Francisco: Que o pintor de que elle falla não sómente será instruido nas artes liberaes e outras sciencias como das architecturas e sculturas que são proprios officios seus, mas de todos os outros officios manuaes que se fazem por todo o mundo, querendo elle, fará com muita mais arte que ós proprios mestres d'elles. Como quer que tanto me ponho ás vezes a cuidar e a imaginar que acho entre os homens não haver mais que uma só arte ou sciencia e esta ser o debuxar ou pintar, de que tudo o al são membros que procedem; porque certo bem stimado tudo o que se n'esta vida faz, achareis que cada um stá, sem o elle saber, pintando este mundo, assi no gerar e produzir cá novas formas e feguras, como no vestir e varios trajos, como no edeficar e acupar os spaços com pintados edificios e casas, como no cultivar os campos e lavrar em pinturas e riscos a terra, como em navegar os mares com as vellas, como em pellejar e repartir as hazes, e finalmente nos firmamentos e mortuorios, como em todas as mais nossas operações,

movimentos e actiões. Deixo já todos os officios e artes, de que a pintura é fonte principal, dos quaes uns são rios que nascem d'ella, como a scultura e arquitectura, alguns são ribeiros, como os officios macanicos e alguns são charcos que não correm (tal como algumas enuteis manhas como entretalhar de tisoura e outras taes) da agoa que já d'ella fez chea quando saiu da madre, no tempo antiguo, e alagou tudo debaxo de seu dominio e imperio, como se comprende nas obras dos romãos, todas feitas em arte de pintura. Assi em todos os seus pintados edificios e fabricas, como em todas obras de ouro, ou prata ou metaes, como em todos os seus vasos e ornamentos, e até na elegancia de sua moeda, e nos trajos e nas suas armas, nos seus triumfos e em todas as outras suas operações e obras mui facilmente se conhece, como no tempo em que elles senhoreavão toda a terra, era a senhora pintura universal regedora e mestra de todos os seus effeitos e officios e sciencias, estendendo se até no screver e compôr ou historiar. Assi que as obras humanas, quem as bem considerar e entender achará sem duvida serem ou a mesma pintura ou alguma parte da pintura; e inda que o pintor seja habil para inventar o que inda não é achado, e para fazer todos os officios dos outros com muito mais graça e galantarias que os propios donos d'ellas, nem por isso outrem alguem poderá ser pintor verdadeiro ou desenhador.

(Continúa).

VIEIRA PORTUENSE

E' da obra de Raczinski, abundante repositorio de esclarecimentos preciosos ácerca de muitos artistas portuguezes, o seguinte artigo biographico de Francisco Vieira, mais conhecido pelo cognome de Vieira Portuense:

Vieira começou a cultivar a pintura no Porto, sua terra natal, applicando-se á figura e á paizagem. N'este ultimo genero teve por mestre seu proprio pae, Domingos Francisco Vieira, droguista, tambem pintor paizagista, imitador de Pilement, que sahiu do Porto pelo anno de 1772. O seu mestre em figura foi João Glama. Como houvesse feito progressos, obteve da Companhia dos vinhos do Alto Douro, em 1789, uma pensão de 300$000 reis, com o auxilio da qual foi aperfeiçoar-se em Roma, onde escolheu para mestre Domingos Corvi, dezenhador correcto, mas colorista frio. Não podia então fazer melhor escolha em Roma. Em 1791, obteve um primeiro premio em roupas. Dirigiu-se depois a Parma, para estudar o colorido de Corregio, sendo ahi um dos directores da Academia; deu lições de desenho a uma das filhas do duque de Parma, e copiou a famosa *Magdalena*, de que mais tarde foi possuidor Luiz Pinto de Balsemão.

Em 1794 voltou a Roma de onde sahiu tres annos depois com Bartholomeu Callisto, que o acompanhou nas suas excursões á Allemanha, e do qual se separou em Dresde. Copiou ahi bom numero de quadros da celebre galeria d'aquella cidade, passando depois a Hamburgo e em seguida a Londres. N'esta capital ligou-se pelos laços da amizade com Bartolozzi, fez o retrato d'este artista e começou a gravar a agua forte uma chapa de grande trabalho e de grandes dimensões que não concluiu. Pintou o *Viriato*, de que Bartolozzi fez uma gravura offerecida por elle ao principe regente de Portugal, que mais tarde foi rei com o nome de D. João VI. Fez tambem um grande quadro de *Nossa Senhora da Piedade* e o *Descimento da cruz*, para a capella de D. João de Almeida, que foi mais tarde conde das Galveias e que era n'aquella epoca ministro de Portugal.

Casou-se alli com uma joven italiana que possuia um dote consideravel e que pertencia á familia do celebre gravador Bartolozzi, trazendo sua esposa a Lisboa em 1802, epoca da paz com a França. Essa paz deu lugar a uma grande ceremonia na igreja de S. Domingos, onde appareceu o grande quadro que lhe fôra encommendado por essa occasião e que representava a *Monarchia Portugueza* acompanhada das virtudes, artes, celebridades, etc.; o retrato do regente estava pendente do pescoço d'esta figura allegorica.

A convite da Companhia dos Vinhos do Alto Douro veio para o Porto como successor de Antonio Froes Jacomo na direcção da Academia e com o vencimento de 600$000. No entanto, como D. João de Almeida e o visconde de Anadia tivessem fallado do seu grande merito a S. A. R., foi nomeado por decreto de 28 de junho de 1802, primeiro pintor do rei, com o vencimento annual de 2:000$000 réis e com a obrigação de dirigir e executar conjunctamente com Domingos Antonio de Sequeira, seu collega, as pinturas projectadas para o palacio real da Ajuda. São conhecidos os bellos quadros que fez de *Ignez de Castro*.

Sendo accommettido de uma doença grave em quanto executava o quadro *Duarte Pacheco defendendo a passagem de Cambalam*, em Cochim, destinado á sala dos descobrimentos no palacio de Mafra, os medicos aconselharam-o a embarcar-se, transportando-se para a ilha da Madeira, onde morreu em 1805, na idade de 39 a 40 annos e quando começava a gozar os fructos dos seus penosos trabalhos. Encontra-se na collecção de Borba um *S. Sebastião* d'elle. Não podemos dizer se as obras que deixou nos agradam mais pela sua graça do que nos penalisam pela perda do seu author.

A sua viuva, que era rica, tornou a casar-se com um militar inglez e morreu em 1817.

A cidade do Porto tem produzido em todos os tempos bons artistas e amadores dos dous sexos.

D. Bernarda Ferreira de Lacerda, denominada a 10.ª musa, era filha do grande chanceller do reino e versada nas linguas antigas e modernas. Diz-se que não teve igual na Hespanha, na arte de escrever e de desenhar á penna. Compoz entre outras obras em verso e em prosa a *Hespanha Libertada* a que Lope de Vega se refere no seu Laurel de Apollo. Terminou a sua gloriosa carreira em Lisboa em 1 de outubro de 1645.

Jorge da Camara, filho do commendador Martim Gonçalves da Camara, abraçou o estudo ecclesiastico: era muito instruido e pintava e desenhava muito bem. Fez tambem algumas poesias que não publicou, ha-

vendo-o a morte surprehendido ao tempo em que as ia dar ao prélo em 1649.

Isabel Maria Rita, filha de Francisco Pequerin, inglez, baptisada na freguezia de S. Nicolau, pintava miniatura, como amadora, mas d'um modo muito distincto; floresceu no seculo XVIII.

Isabel Broune, filha de Duarte Pequerin, esposa do medico Pierre Broune, pintava bem retratos a oleo. Nascera em Inglaterra mas naturalisara-se no Porto. Viveu tambem no XVIII seculo.

Na mesma epoca, Luiza Maria Rosa exerceu publicamente a profissão de pintor, ignorando nós qual era o seu merito artistico.

Joaquim Raphael, discipulo dos dous Vieiras, executou muitos quadros para S. Chrispim, para a Lapa e para outras muitas igrejas e capellas. Occupava-se tambem de decorações para theatro.

Luiz Augusto Correia Leal foi discipulo de Francisco Vieira e de Theodoro de Sousa Maldonado, doutor em mathematica; desenhava á penna e pintava em miniatura. Floresceu no fim do seculo passado.

Domingos Teixeira, pintor decorador de theatro e machinista, era pae de José Teixeira Barreto. (*Cyrillo*, pag. 139-144).

Em uma pequena capella da congregação do oratorio das Necessidades, no andar mais alto da casa, acha-se uma *Descida da cruz* de Vieira, que é uma das melhores producções que conheço d'este estimavel artista. A composição recorda a maneira em que este assumpto tem sido mil vezes tratado, e não apresenta caracter distinctivo; no entretanto o desenho e a execução são de todo o ponto louvaveis. O colorido não se faz notar pelo vigor e pelo brilho, mas é harmonioso e não destituido de agrado. Esta producção denuncia cuidado, bons estudos e tendencias intelligentes. A figura da Virgem tem uma bella expressão, sendo de um effeito menos feliz o movimento dos braços. Todo o trabalho é de um estylo irreprehensivel, sem ser de um grande estylo, resentindo-se esta producção da influencia da epoca a que pertence. Este quadro, segundo o que me disse o duque de Palmella destinava-se a ornar a capella da legação portugueza em Londres.

Vieira foi contemporaneo e emulo de Sequeira. Estava longe de possuir tanto talento como este, mas em compensação era incapaz, como elle, de tantas irregularidades. Sequeira, na maior parte dos seus grandes quadros, fére o gosto, o que Vieira, nas suas modestas tendencias e na sua marcha reflectida nunca fez. Vieira era fiel ao estylo historico e religioso e inspirava-se nos exemplos dos italianos. Sequeira sentia na sua alma ardente inspirações novas, e não escolheu a direcção que melhor convinha ás suas emoções artisticas, senão depois de ter vagueado pelos caminhos mais oppostos, depois de um combate, diria quasi um tormento interior, que se dilatou n'elle durante 60 annos. E' digno de notar-se, que não tomou um grande vôo senão quando os seus sentimentos se tornavam religiosos e em uma idade muito avançada. Vieira nunca attingiu uma tão grande altura, e duvido mesmo que se a sua carreira tivesse sido mais longa, se houvesse elevado mais; as suas tendencias, porém, foram sempre igualmente louvaveis e os resultados sempre satisfatorios.

Vieira Portuense tambem póde ser pouco comparado a Vieira Luzitano. Eram duas naturezas artisticas muito differentes: o Luzitano seguia uma direcção mais determinada e mais classica, sem comtudo attingir aos grandes modelos da epocha dos Medicis; ó Portuense cuja natureza artistica era falta de energia, e cujas disposições eram modestas, tendia para os bons modelos, mas sujeitava-se ao mesmo tempo á influencia da epocha moderna, ensaiava-se em muitos generos e fazia participar todas as suas obras da doçura, da amabilidade, da melancolia que pareciam ter formado o fundo do seu caracter.

O duque de Palmella possue d'elle uma excellente copia do S. Jeronymo de Corregio que se vê na galeria de Parma e que fez n'aquella cidade.

No Porto existem além de outros, varios quadros d'este pintor na igreja dos Terceiros de S. Francisco e no muzeu Allen.

DESENHOS

CAPELLA FUNERARIA

Projecto e desenho de Thomaz Soller

A capella funeraria, cujo projecto publicamos, destina-se a um jazigo de familia, para o cemiterio de Guimarães.

O seu author, o snr. Thomaz Soller, adoptou n'ella o estylo gothico florido, como o que pelo seu caracter religioso e pela sua elegancia de linhas e de ornamentação, mais preferido é entre nós n'essas construcções mortuarias, derradeira manifestação de respeito e saudade prestada pelos vivos ás cinzas dos que teem concluido a sua peregrinação por este mundo de trabalhos e de amargas desillusões.

Os nossos cemiterios estão cheios d'essas construcções em que nem sempre se observam os caracteres rigorosos do estylo, porque muitas vezes, a phantasia insciente dos canteiros transtorna com fórmas e lavores exoticos a pureza da feição que n'ellas predomina.

O projecto do architecto o snr. Thomaz Soller é um modelo apreciavel e digno de observação em todas as suas minudencias.

MANOEL M. RODRIGUES.

UM MENINO DORMINDO

Esculptura em barro de João José Braga, desenho de Aguiar dos Santos

No Muzeu Municipal do Porto, existem dous trabalhos do reputado esculptor portuense João José Braga, fallecido do cholera morbus, n'esta cidade, em 1833. São elles dous meninos, em attitudes diversas, um dos quaes, o melhor, reproduzimos no presente numero.

João José Braga assignalou-se principalmente como modelador e as producções em que mais fez sobresahir o seu genio e aptidão, foram os meninos, que, segundo a opinião authorisada e insuspeita de Raczynski, elle modelava com um talento superior.

Se bem que n'esses trabalhos o artista imitasse os de identico genero de François Flamand, são de um incontestavel merito muitas d'essas creancinhas deita-

das ou recostadas, palpitantes de vida e de graça na deleitosa nudez das suas fórmas roliças e tenras.

«O menino dormindo», de que damos o desenho, é encantador. O pequerrucho, no innocente abandono da sua galante posição, entreabre, em uma respiração subtil e socegada, os pequeninos labios. A modelação é firme e delicada, denotando-se sobretudo na cabeça, no ventre e no dorso, uma conscienciosa e justa interpretação do natural. O conjuncto é de todo o ponto agradavel.

João José Braga deixou, além dos seus interessantes meninos, uma numerosa e apreciavel collecção de pequenos modelos de imagens, de que foi possuidor o finado substituto da cadeira de esculptura da nossa Academia, Francisco Pedro, e muitos dos quaes existem hoje em poder do director da mesma Academia, o snr. Manoel da Fonseca Pinto.

São tambem do mesmo esculptor, os medalhões em gesso que se vêem na capella do cemiterio do Prado do Repouso.

Manoel M. Rodrigues.

CECILIA

Quadro de Henrique Pouzão, desenho do Thomaz Costa

A scena passa-se na opulenta igreja do hospicio de Santo Antonio dos Portuguezes, em Roma.

Uma rapariguinha do povo, poetisada na gentileza da sua figura insinuante pelo pittoresco *costume* da região calabreza, ajoelha sobre uma cadeira e desvia por um instante os olhos do seu livro de orações, para os fixar talvez na imagem a quem dirige, na intimidade da sua alma, a candida prece que lhe enleva o espirito devoto e crente.

E' este o assumpto simplissimo do quadro que reproduzimos, e que figura no actual *Salão* de Pariz, com o numero 2101.

A admissão d'este trabalho n'aquelle brilhante concurso de manifestações artisticas é uma prova honrosissima dos progressos que está fazendo nos seus estudos o snr. Henrique Pouzão, pensionario do Estado, agora residente em Roma.

Manoel M. Rodrigues.

O COFRE DE SÃO PANTALEÃO

Damião de Goes diz na *Chronica de El-Rei D. Manoel* que este monarcha mandara executar o monumento de S. Pantaleão, segundo o projecto que deixara D. João II. Segundo outras noticias que temos reunido sobre este assumpto, e que foram tiradas de varios escriptores antigos, impressos e ineditos, parece que D. João II já começára a obra, e que o seu successor apenas a acabára com pouca obra. Esta ultima opinião será a mais favoravel, porque, olhando para o desenho (completamente inedito, que hoje se publica pela primeira vez) vê-se que as armas de ambos os principes ornam a face principal. E' bem o pelicano de D. João II, alimentando os filhos com o proprio sangue, o formoso emblema do Principe perfeito; falta-lhe só aquella divisa não menos formosa que dizia, em portuguez antigo: *Pola ley e pola grey*, e segundo outros *justus ut palma florebit* (D. Caetano de Souza *Hist. geneal.*) E *pola grey* morreu em 1495, no Algarve, envenenado, segundo diz Damião de Goes, que não sabia encobrir miserias nem infamias, quando lhe punham na mão a penna de historiador.

O Cofre não figura na Esposição de arte ornamental. Roubaram-n'o da cathedral do Porto, para onde foi doado, durante os ultimos periodos da guerra civil. Escapou aos francezes, mas não aos nacionaes. Um antiquario local, curioso e amador sincero das nossas cousas, um membro da familia *Gandra* do Porto, bom nome e bem soante na cidade do trabalho, um membro d'essa illustrada familia salvou a memoria da reliquia em um desenho fiel, executado á penna. Pessoas que se lembravam ainda do original, immediatamente o reconheceram. A reproducção do nosso consocio o snr. Torquato Pinheiro é feita com o escrupulo e a destreza que apreciamos ha muito nos seus trabalhos. A pequena planta, ao lado, é conjectural e foi ideada pelo autor d'esta noticia para ajudar a intelligencia de construcção da obra. Compunha-se o cofre de uma caixa quadrada, coberta com uma pyramide truncada cujas arestas eram bordadas de trifolios, substituindo a flôr de liz, que se encontra no mesmo logar nos cofres do seculo XIV. O trifolio não está bem caracterisado no desenho original; parece representar a folha de carvalho estylisada; em todo o caso é de folha de carvalho, claramente accentuada, a ornamentação da volta do arco no compartimento central. Na base vê-se a folha de acantho sufficientemente clara. As molduras dos cinco quadros ou compartimentos, em que se divide a face principal do cofre, parece que tinham tambem ornamentação vegetal, provavelmente o lavor de *troços d'arvore* (branches ecotées — Astwerk) tão usado na ourivesaria peninsular do fim do seculo XV; *troços d'arvore*, ou *paus de troços encadeados* são termos que apparecem frequentes vezes nos documentos hespanhoes e portuguezes da epoca citada, e ainda no reinado de D. Manoel. E' o lavor que se acha tão carateristicamente representado na celebre portada da sacristia do mosteiro de Alcobaça.

As maçanetas que ornam as voltas do arco (abatido, lintel quasi horizontal) são cardos, um elemento muito caracteristico da flora ornamental do fim do sec. XV até cerca de 1520; é o cardo, aqui symbolo do martyrio, porque ainda tinha outras significações; o fundo, por detraz dos cardos (quadro 1-2; 4-5) seria esmaltado, com alguns toques de buril, talvez esmalte translucido, a especie que mais agradou na peninsula, além do esmalte incrustado, *champlevé*. Seria ainda ornada a buril e esmaltada a coberta do cofre.

As flôres eram muito provavelmente *bemmequeres*, ligados em cadeia por botões de esmalte, formando um tapete polychromico de delicado effeito. Dous anjos fundidos á parte, acabados a buril e esmaltados, estavam de guarda ás sagradas reliquias do Santo.

Esta mistura de flora tradicional da arte antiga, e da do Renascimento, e sobretudo o *grau de estylisação* de uma e outra, marcam ao cofre a epoca de 1490-1500; a tradição, as noticias manuscriptas e impressas confirmam esta classificação, como veremos.

Na Exposição ha um cofre pertencente á familia Palmella (Sala D), que faz lembrar o cofre do Porto,

pela sua structura, pela sua ornamentação, sobretudo pelo grau de estylisação dos seus elementos vegetaes.

E' o mesmo compromisso na escolha de elementos decorativos, aliás discordantes, marcando a mesma epoca citada, fins do sec. xv.

Os outros cofres da Exposição (e ha-os alli em grande numero) não teem senão uma relação mediata com o nosso exemplar, mas, ainda assim, passal-os-hemos em rapida revista, porque é preciso estudar não só o individuo, mas a familia a que elle pertence.

Depois remataremos, estabelecendo a ligação do cofre Palmella com o do Porto.

(*Continúa.*)

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

O snr. Souza Pinto, pensionario do governo portuguez, acaba de obter mais duas medalhas na Escola de Bellas Artes de Pariz, sendo uma no concurso de ornato e outra no do antigo (desenho).

O mesmo artista no concurso de dezenho pelo modelo vivo realisado em 13 de junho, obteve uma segunda medalha, o que equivale a uma primeira, visto a medalha de ouro, ser só adjudicada em pintura.

Além d'isso o valor d'essa segunda medalha é tal que corresponde a um curso de dezenho, não se exigindo mais esse estudo ao artista que a obtem.

Um facto ainda honroso para o nosso compatriota é que nos referidos concursos de dezenho, que são mensaes, costuma-se conceder de 1 a 4 medalhas, não tendo porém sido adjudicada nenhuma, havia 18 mezes.

N'uma escola frequentada por alumnos de todos os paizes, esta circumstancia é sobremodo notavel.

— Por occasião das exequias celebradas em Paris em honra do pintor Lehmann, os alumnos do atelier do snr. Cabanel fizeram uma manifestação que tinha por fim chasquear da ceremonia religiosa do enterro e depreciar a memoria do finado professor, sendo por esse motivo mandado fechar o referido atelier por ordem do conselho superior de bellas-artes.

Em uma sessão do conselho de ministros presidida pelo snr. Julio Ferry, decidiu-se que o atelier fosse reaberto.

Esta medida foi tomada em consequencia de uma representação collectiva dos alumnos do atelier, na qual estes exprimiam o seu vivo pezar pelas scenas que se haviam dado, affirmando além d'isso o seu profundo respeito pela memoria de Lehmann e accrescentando que não podiam ser solidarios da leviandade e da indisciplina de que alguns d'entre elles se tinham tornado culpados.

Não houve nenhuma expulsão, ficando desconhecidos os nomes dos manifestantes.

— A União Central das artes decorativas de Paris obteve do ministro das bellas-artes a concessão do Laranjal das Tulherias para alli organisar uma exposição das obras de Baudry. Esta exposição na qual se agruparão todos os ultimos trabalhos do pintor, tellas, dezenhos, cartões e particularmente as grandes pinturas decorativas encommendadas pelo duque de Aumale e pelo snr. Vanderbilt, de New-York, devia abrir-se no dia 1 do mez passado.

— Como é sabido, o primeiro premio do concurso aberto pelo governo italiano para a creação de um monumento á memoria de Victor Manoel foi adjudicadó pelo jury e por unanimidade menos um voto, ao snr. Nénot, artista francez. O programma do concurso estipulava com effeito, e de um modo formal, que os artistas estrangeiros seriam admittidos ao concurso, qualquer que fosse a sua nacionalidade. Um certo numero de concorrentes, porém, preteridos pelo snr. Nénot não acceitaram a decisão do jury e dirigiram á camara dos deputados uma representação pedindo a annulação do julgamento. Este pedido foi tomado em consideração e será brevemente discutido.

— Tambem falleceu em Paris, na idade de 88 annos Narcisse Lecomte, um dos gravadores mais distinctos da França. Antigo discipulo da escola de bellas-artes, Lecomte é o author da gravura de *Dante e Beatriz*, segundo Ary Scheffer, que fez o precurso do mundo. Os amadores conhecem a maior parte das suas obras: a *Virgem*, de Raphael, gravada segundo o quadro de Madrid; a *Virgem do véo*, o *Menino Jesus cercado de flôres*, o *Retrato de Lamennais* e principalmente o de *Tintoreto*, a sua obra prima.

— Foi installada em Madrid uma magnifica collecção de pinturas exposta no palacio do conde de Fuente-Nueva de Arenzana. O numero de obras exhibidas eleva-se a mais de 400. O bello sexo está representado pelas infantas D. Paz e D. Eulalia, condessa de Flandes, filhas do duque de Medina-Sidonia, do conde de Valencia e do marquez de Benamejis, Concha Figueroa, Carlota Inzenga, Elena España, Maria Luiza de la Riva, Adela Ginés, Montesivos e outras.

Entre os pintores contam-se D. Filipe de Borbon, o conde de Solms, Hernandez, Peralta, Senet, Mas, Unceta, Tirado, Pereda, Guinea e um irmão de Garcia Ramos, Domingo, Casado, Villegas, Gimenez, Jimenez Aranda, Pelayo, Mélida, Lengo, Muñoz Degrain, Domingo Muñoz, Vera, Villedas, Morera, Haes, Ramos Artal, Rodriguez Tejero, Plasencia, Espina, Beruete, Franco, Araujo, Morena Carbonero, Leon e Escosuro, Gonzalvo, Luna, Arredondo, Martin Rico, Jover, Florez, Caula, Monleon, Carbou, Ferriz, Checa, German Hernandez, Rincon, Seiquier, Alcázar-Tejedor, Nicolau Huguet, Cebrian, Hermenegildo Estéban, Fabrés, Perez Rubio, Ricardo Madrazo, Lizcano, Fenollera e alguns outros.

Os mortos illustres estarão representados por Fortuny, Rosales e Zamacois e a escola estrangeira por artistas como Clays, Haas, Van-ttier.

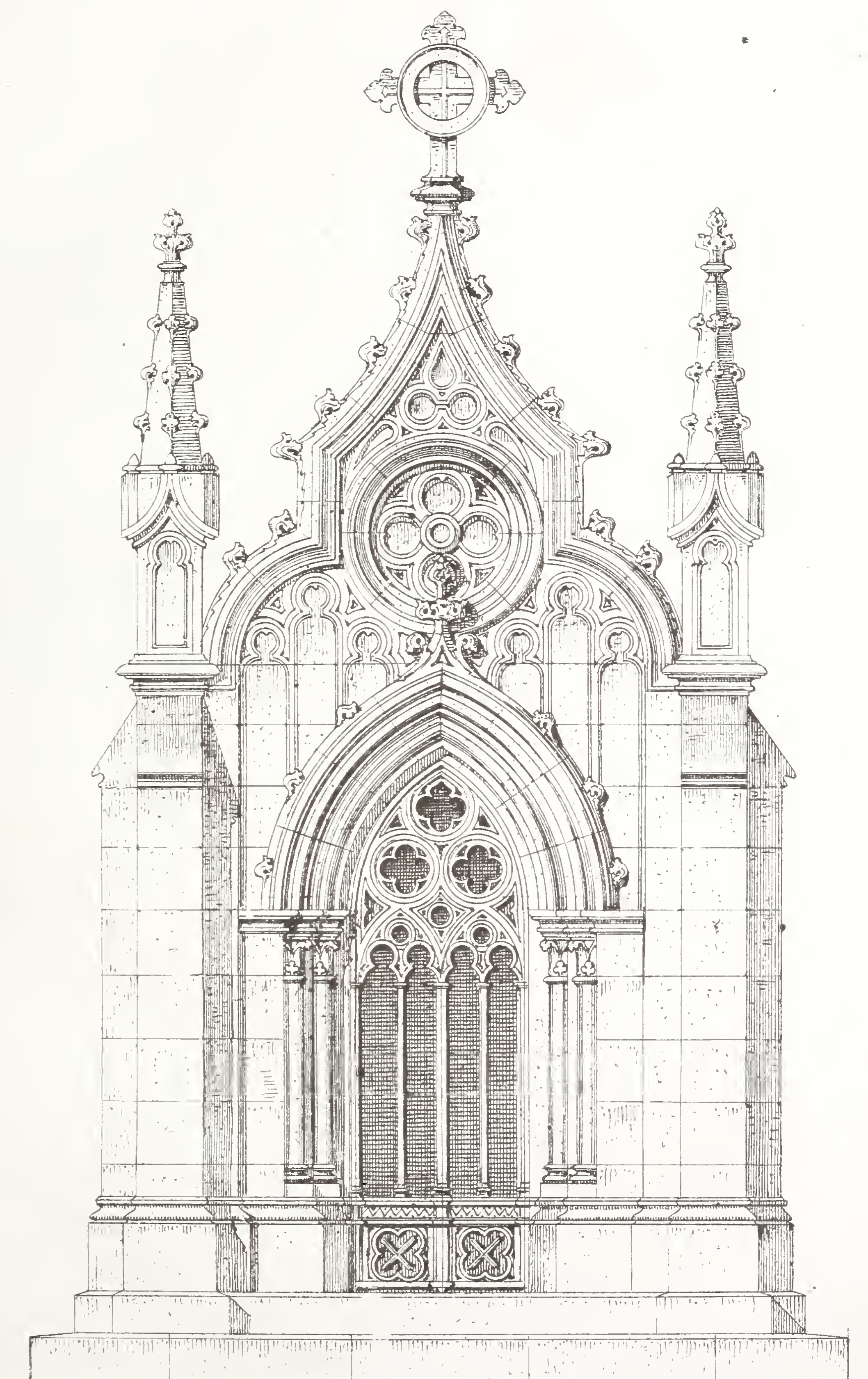
Chama a attenção um grande quadro de Villegas intitulado *Uns tanto e outros tão pouco*.

— O jury do actual *Salão*, de Paris, concedeu a medalha de honra: em pintura, a Puvis de Chavannes; em architectura a Paulin, *gran prix* de Roma de 1875; em gravura a Waltner. Na secção de esculptura não foi adjudicada a medalha de honra.

Em gravura foram concedidas duas primeiras medalhas: uma a Jacquet e outra a Boilvin; em lythographia, uma a Mauron.

Não houve primeiras medalhas em pintura nem em architectura.

MANOEL M. RODRIGUES.



1 2 3 4

METROS

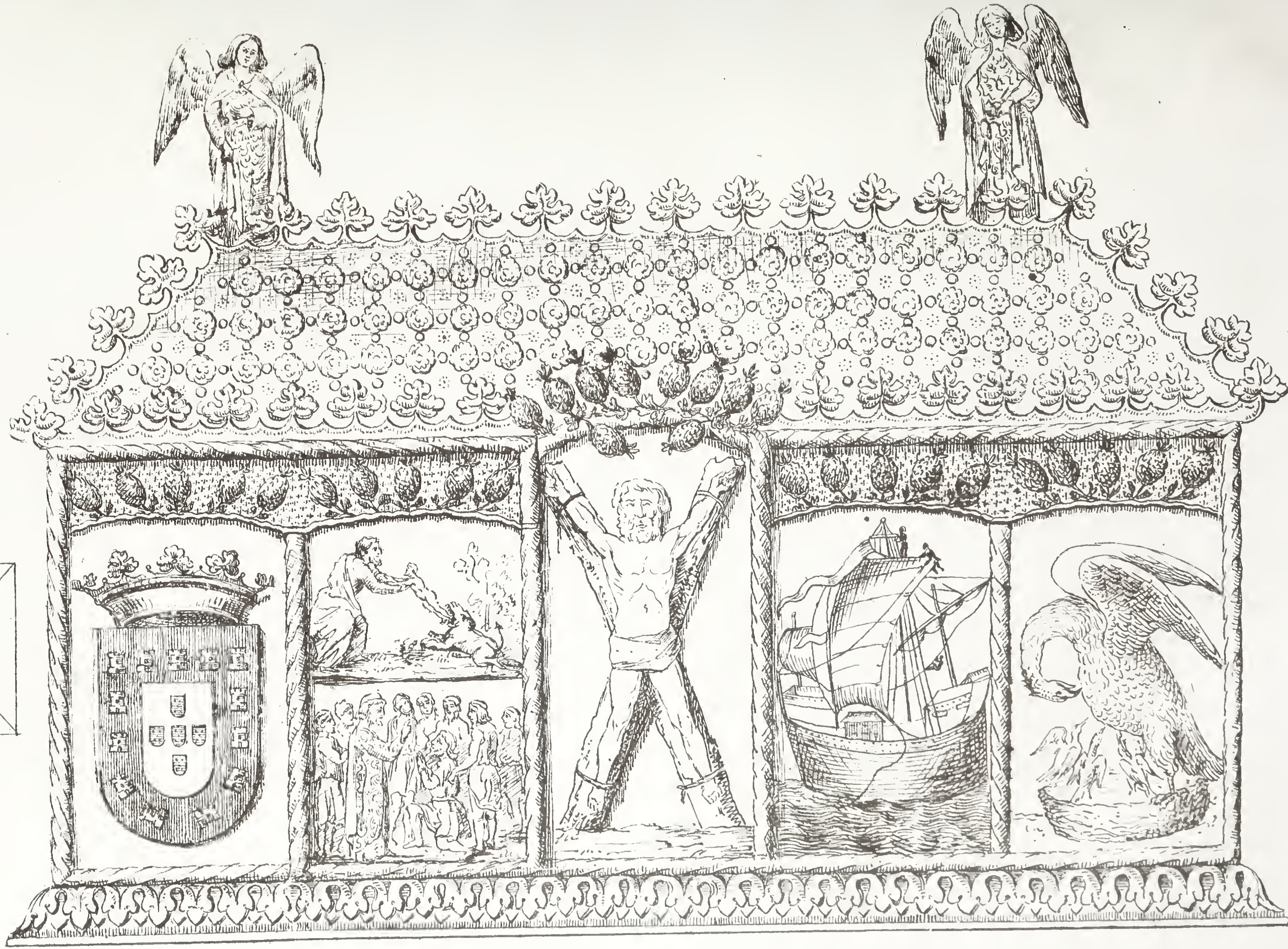
Jazigo de familia — Projecto e desenho de Thomaz Soller



Esculptura em barro de João José Braga — Desenho de Aguiar Santos



Cecilia — Quadro de Henrique Pousão, exhibido no «Salon» de 1882 em Pariz, desenho de Thomaz Costa



Cofre de S. Pantaleão, que pertenceu á Sé do Porto — Desenho de Torquato Pinheiro

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(Continuação)

São estas as dimensões e proporções do corpo em relação á estatura, a qual varia muito segundo as raças. Assim desde o Boschimano, Obongo, Esquimó, Samoyeda e Lapão, cuja estatura varia entre 1^m e 1^m,50, até ao Patagão, Neozelandez, Tahitiano e o insular de Tongatabou que apresentam estaturas maximas de 1,80 até 1,93, a differença é enorme.

Além d'isto em todos os povos apparecem gigantes e anões. No museu Orfila, em Pariz, mostra-se o esqueleto d'um kalmuko chamado Margrath, que tinha 2^m,533 d'altura, e o anão inglez Jeffery Hugdson tinha apenas 0^m,56.

Mas os individuos que apresentam estaturas tão extraordinarias, são verdadeiramente monstruosos e mal conformados; não é n'elles certamente que se póde encontrar a belleza plastica, a qual reside essencialmente na exacta proporção das diversas partes do corpo. E' assim que o Jupiter Pluvial, ou Imbricitor de João de Bolonha, vulgarmente chamado o Apeninno, que está na villa de Pratolino, apezar de ter 21 metros d'altura, é uma das obras mais primorosas da esculptura; o S. Carlos Borromeo de Cerani em Arona, com 66 pés d'altura; a estatua da Baviera de Swanthaler, em Munich, que tem 15 metros d'altura e outras estatuas colossaes em diversas partes do mundo, provam que a desmesurada grandeza em nada lhes prejudica o effeito esthetico, logo que estejam em harmonia com os objectos circumvisinhos, e que se os homens cuja estatura ultrapassa os limites ordinarios nas differentes raças produzem em nós uma impressão desagradavel, é justamente pela desproporção que existe entre as suas diversas partes do corpo.

Tendo até aqui considerado as dimensões longitudaes do corpo, antes de passarmos ao estudo das suas diversas partes, diremos duas palavras das suas dimensões transversaes e antero-posteriores, as quaes nos são dadas pelo volume do tronco, ao passo que a estatura está subordinada ás dimensões dos membros inferiores.

O tronco juntamente com o pescoço e cabeça, é que constitue essencialmente o individuo. Os membros thoracicos, orgãos de aprehensão, e os abdominaes, orgãos de locomoção, podem faltar todos ou parte d'elles sem que deixem de se exercer as funcções essenciaes á vida. Afóra os casos de mutilações desastrosas ha individuos que nascem sem alguns ou sem todos os membros. Uns nascem sem braços, e esta disposição teratologica designa-se pelo nome d'ectromelia. Ducornet, pintor francez, fallecido em 1856, era ectromelio. Pintando com os pés conseguiu ganhar um logar distincto entre os artistas, e as suas obras são notaveis pela riqueza do colorido.

Outros individuos ha que nascem sem braços nem pernas ou atrophiados de tal maneira que fazem lembrar a disposição dos membros thoracicos e abdominaes das phocas, e por isso se lhes deu o nome de phocomelios.

Estas monstruosidades não são imcompativeis com a vida, a qual reside principalmente no corpo e cabeça. Aqui estão as tres grandes cavidades splanchnicas, isto é, as que encerram as visceras; craneo, thorax e abdomen. A estas tres cavidades podemos em certos casos addicionar a bolsa scrotal, por isso que póde conter parte do tubo intestinal, viscera indispensavel á vida.

Destinado a alojar orgãos d'uma delicadeza extrema, d'uma susceptibilidade excepcional, o craneo apresenta-se duro, invariavel, de paredes immoveis, denunciando pela sua fórma que é a cupula que protege a inviolabilidade do pensamento, e, pela sua posição sobranceira a todo o organismo, que alli dentro está a razão que o deve governar nas suas relações com o mundo externo, e superintender nas funcções intellectuaes.

O thorax que encerra o apparelho cardio-vascular, onde se passa a parte principal do phenomeno da hematose, já não apresenta esta rigidez; as suas paredes são flexiveis, os ossos que as constituem, longe de se engrenarem como os do craneo, guardam entre si espaços que são preenchidos pelos musculos intercostaes. E' uma caixa extensivel, admiravelmente apropriada a aspirar o ar e a expelil-o alternadamente, offerecendo ao mesmo tempo uma certa solidez.

Finalmente o abdomen, cuja cavidade tem que conter successivamente os alimentos ingeridos, e na mulher o feto durante a gravidez, tem a parede anterior extremamente flacida, podendo esta cavidade attingir em certos casos proporções enormes.

Thorax e abdomen constituem o tronco propriamente dito, o qual póde ser comparado a um cylindro algum tanto achatado na direcção de diante para traz, predominando portanto n'elle o diametro transversal sobre o diametro antero-posterior, disposição esta que differe da que se encontra nos mammiferos que téem o tronco comprimido lateralmente.

O tronco é mais estreito na sua parte média, formando a cintura, disposição esta nos vertebrados reservada á especie humana.

E' portanto na parte superior e na inferior do tronco que vamos determinar as dimensões transversaes do corpo.

O tronco visto pela face abdominal é limitado na sua parte superior por uma chanfradura na linha mediana formada pela forquilha do sterno, de cada lado do qual se prolonga uma saliencia horisontal e sinuosa, formada pela clavicula e que vae terminar na parte anterior e superior do hombro correspondente. Esta linha divide o peito do pescoço.

Na parte inferior e anterior o tronco é limitado por uma linha semi-circular de concavidade superior, cuja parte mediana e transversal é determinada pelos pubis, e cujas partes lateraes e obliquas se apresentam sob o aspecto d'um sulco cavado entre a coxa e parede abdominal que lhe fica superior; este sulco constitue a virilha e vae terminar na parte externa n'uma saliencia ossea muito manifesta, e que se chama espinha iliaca anterior e superior a qual se continua com uma crista ossea curvilinea que se vae perder na região dorsal, a que se chama crista iliaca. Por baixo d'esta crista vê-se uma grande saliencia já na região do quadril e que é formada pelo grande trochanter, apophyse do femur osso da coxa.

Pela face dorsal o tronco apresenta um aspecto muito differente. A metade superior é formada á custa

da parte posterior do thorax, ou dorso. Na sua linha superior que o divide da região cervical, os pontos extremos são formados pelos respectivos acromions, apophyses da omoplata osso da espadua.

O acromion é que forma o ponto mais saliente que se nota na parte superior do hombro. Para fóra, para baixo e um pouco para diante, encontra-se a cabeça do humero (osso do braço) que, coberta pelo musculo deltoide, dá o relevo arredondado da parte lateral do hombro.

As distancias entre ambos os acromions (linha bi-acromial) e entre as cabeças d'ambos os humeros (linha bi-humeral), são os elementos de que nos servimos para avaliar as dimensões transversaes da parte superior do tronco.

Para a extremidade pelvica ou inferior do tronco, as dimensões transversaes são dadas pelas distancias entre ambas as cristas iliacas na sua parte mais lateral externa (linha bi-iliaca), e entre ambos os trochanters (linha bi-trochanteriana).

A linha bi-humeral e a linha bi-trochanteriana são as que dão a medida da maxima largura do tronco; no entretanto apontamos as outras duas linhas, porque desejamos expôr as deducções que da sua mensuração Sappey soube tirar para resolver algumas duvidas ácerca das dimensões do tronco comparadas em ambos os sexos.

Sappey, no seu grande *Tratado d'Anatomia*, não deixa passar ensejo de auxiliar os artistas com o fructo da sua observação e estudo. Posto que estas investigações sejam um tanto aridas, não são despidas de interesse real, porque, como disse Lomazzo: «A anatomia é o segredo da arte; os mais celebres esculptores modernos téem sido aquelles que melhor a conheceram.»

Servindo-se do compasso d'espessura, e medindo o intervallo comprehendido entre aquelles diversos pontos de referencia obteve as seguintes dimensões médias no homem:

Linha bi-acromial	0^m,321
» bi-humeral	0^m,388
» bi-iliaca	0^m,287
» bi-trochanteriana	0^m,313

Na mulher os resultados obtidos foram estes:

Linha bi-acromial	0^m,285
» bi-humeral	0^m,351
» bi-iliaca	0^m,292
» bi-trochanteriana	0^m,322

Comparando estas duas tabellas vê-se: 1.º que as linhas bi-acromial e bi-humeral são mais compridas 3 centimetros e meio no homem; 2.º que as linhas bi-iliaca e bi-trochanteriana são n'elle menores, a primeira 5 millimetros e a segunda 9. A parte superior do tronco é pois mais larga no homem, e a parte inferior mais larga na mulher.

Assim formulado, este facto não suscita nenhuma contestação. Mas os antigos formulavam-n'o d'outro modo; consideravam o corpo do homem inscripto n'uma oval cuja parte semi-circular comprehendia a cabeça e os hombros; e o da mulher inscripto n'uma ellipse cujo eixo menor correspondia á bacia. N'uma palavra, admittiam que a parte superior do tronco é mais larga no sexo masculino do que a inferior, o que é verdade; e que a parte inferior é, pelo contrario, mais larga no sexo feminino do que a superior, o que é falso.

Mais tarde reconheceu-se ser isto um erro e alguns auctores, e entre elles Salvage na sua *Anatomia do gladiador*, avançaram que as duas extremidades do tronco tem na mulher a mesma largura. Mas, ainda que menor, o erro persistia, porque a observação estabelece muito claramente que a linha bi-humeral representa em ambos os sexos o maximo diametro transversal do corpo.

Na mulher a linha bi-humeral é 6 centimetros maior do que a bi-iliaca e 3 centimetros maior do que a bi-trochanteriana: differença muito sensivel, e muito mais consideravel ainda no homem, pois que attinge 10 centimetros no primeiro caso e 7 e meio no segundo.

Pelas mensurações a que procedeu, Sappey observou tambem que a linha bi-iliaca, que não excede 32 centimetros no sexo masculino, quando attinge a sua maxima extensão, póde, no sexo feminino, elevar-se até 35 centimetros: e que a maxima linha bi-trochanteriana que no homem não ultrapassa 34 centimetros, póde na mulher chegar até 40 centimetros.

As dimensões transversaes da bacia são portanto mais consideraveis no sexo feminino; mas em caso nenhum o são de tal modo que egualem e muito menos excedam as da parte superior do tronco.

(Continúa).

PAIVA E PONA.

DA IMITAÇÃO E DO ESTYLO EM BELLAS-ARTES

(DE CHARLES BLANC)

Conta Phedro, se a memoria nos não falha, em uma das suas fabulas, que um celebre bobo tinha a habilidade de divertir o povo imitando o grito de um ganso. Querendo um aldeão exceder o bobo fez gritar um ganso verdadeiro que levava occulto debaixo do manto, porém, com grande surpreza sua, foi pateado.

Espirituoso apologo que de per si encerra a justa definição da arte! O que interessava o povo romano não era o grito do ganso mas o esforço feliz do bobo para imitar esse grito. Não se precisava ir ao theatro para ouvir um passaro tão vulgar e tão familiar, mas desde que essa cousa natural passava pela vontade do ultimo dos histriões, tornava-se attrahente e o povo divertia-se porque o homem excedera-se á natureza, *homo additus naturæ*. D'este modo a bella definição que Francisco Bacon formulára, estava contida, havia seculos, na fabula de Phedro.

O que é a imitação? E' uma copia fiel e nada mais. Se as artes do dezenho não tivessem outro fim senão copiar á natureza, tentariam, a maior parte das vezes, uma cousa inutil, seriam um pleonasmo. Para que pintar com tanto cuidado, na tela, uma flôr que podemos ir ver no jardim? Para que uma segunda edição das creaturas, quando a primeira é inexgotavel? Será por

consequencia possivel a imitação? As uvas de Zeuxis que illudiam os passaros é uma pobre fabula imaginada e repetida por escriptores que com certeza, não possuiam o segredo da arte. Se o artista é pintor, poderá conservar ás suas flôres sem perfume pelo menos essa frescura do orvalho? Poderá elle com côres extrahidas da terra reproduzir a luz dos céos? Se é esculptor dará movimento ao marmore, leveza aos cabellos, transparencia ao olhar? Se é architecto, que imitará elle? Terá de copiar fielmente tal ou qual creação da natureza?

Pascal disse: «Que vaidade tem a pintura, que attrahe a admiração pela similhança das cousas cujos originaes nem sequer se admiram!» Pascal teria dito a verdade se a pintura não fosse senão uma imitação, porque n'esse caso seria uma vaidade, e uma vaidade impotente. Mas, cumpre repetil-o, o artista é o interprete da natureza; compete-lhe descobrir o sentido occulto, o sentido profundo d'esse poema obscuro para o traduzir na sua lingua, ou antes para lhe dar uma linguagem, porque a natureza é muda.

A imitação é o começo da arte, mas não é o principio. «O talento de imitar os objectos reaes, diz Reynolds, é sem duvida o primeiro que o artista deve adquirir, mas convém que seja tambem o ultimo e o mais proximo da perfeição.» Nas grandes e nobres creações do homem, onde ha uma unica que tenha produzido essa imitação sem preferencia que se chama, no idioma de hoje, o *realismo*? Será necessario proscrever a poesia porque ella emprega uma fórma cadenciada de que o homem da natureza nunca se serviu nem se servirá nunca? Não vive igualmente a arte dramatica de ficções e de inverosimilhanças? Não é natural certamente que os heroes antigos se exprimam na lingua de Racine; mas estaremos por isso condemnados a não ouvir nunca as soberbas coleras de Hermione e os ardentes suspiros de Phedro? A realidade! Seria medonha no theatro se o artista imitasse com escrupulo as contorsões da morte ou os gritos do desespero, se se quizesse fazer-nos persuadir que Medeia vae degolar os filhos á nossa vista.

Ne pueros coram populo Medea trucidet

Ah! não era só na realidade que se inspirava essa musa tragica, filha de Corneille, que tantas vezes applaudimos quando, envolvida no manto das estatuas, percorria a scena com um rythmo soberano, com os movimentos da esculptura antiga!

O escriptor ou o orador teem estudado cada um as expressões da lingua; conhecem-lhe a significação e o valor, a côr e o relevo, mas estes conhecimentos não produzem nem um bello livro nem um bello discurso, porque se todas as palavras estão no vocabulario, a eloquencia está na alma do orador. D'este modo só a natureza, reportorio immenso, encerra todos os elementos da arte, os elementos até do phantastico, porque o homem não saberá crear uma chimera cujos membros não sejam todos reaes, uma nuvem que não tenha atravessado o firmamento, uma planta absolutamente desconhecida ao naturalista. O esculptor e o pintor devem pois estudar religiosamente a vida, devem constantemente dezenhar, modelar e pintar do natural, porque não saberiam traduzir a natureza sem a conhecer bem; mas aquelle, porém, que não souber libertar-se logo de uma imitação servil, manter a realidade a distancia, obscurecer os defeitos e transformal-os conforme a sua intelligencia, esse não será um mestre.

A ultima palavra da imitação é produzir uma copia que se possa tomar pelo original; n'outros termos, a obra prima do imitador seria illudir não já as aves, mas os proprios homens.

D'isto resultaria que os personagens representados nas galerias de figuras de cera, vestidos com os seus proprios trages, com cabellos, pestanas e sobrancelhas naturaes, de fórma a illudir o espectador, seriam obras de arte no mais elevado grau.

E no emtanto nada ha no mundo mais horrivel do que esses espectros, nada mais falso que essa perfeita similhança. E porque? Porque estamos secretamente prevenidos de que a ideia é o unico principio vivo nos sêres e que em tudo em que ella não existe não ha senão fantasmas, sombras vãs.

Supponho que, se Van Dyck tivesse representado estes mesmos personagens, não seriam animados senão superficialmente, mas seriam vivos porque o pensamento dominaria na sua imagem e porque o seu retrato pareceria dizer: «Eu penso e portanto vivo». Longe de se limitar a uma copia exacta da realidade, a arte deve penetrar o espirito das cousas, deve evocar a alma dos seus heroes, e póde então não só rivalisar com a natureza mas até excedel-a.

Qual é, com effeito a superioridade da natureza? E' a vida que anima todas as suas fórmas. Mas o homem possue um thesouro que a natureza não tem: o pensamento. Ora o pensamento é mais ainda do que a vida, porque é a vida na sua mais elevada soberania, a vida na sua gloria. O homem póde pois lutar com a natureza, manifestando o pensamento nas fórmas da arte, como a natureza manifesta a vida nas suas. Foi n'este sentido que o philosopho Hegel disse que as creações da arte eram mais verdadeiras ainda do que os phenomenos do mundo physico e as realidades da historia.

E' a historia, diremos nós, que nos vae aqui offerecer um exemplo notavel. Todo o homem intelligente tem notado que os acontecimentos memoraveis são mais verdadeiros nos livros de um Tacito ou de um Tito Livio, do que o seriam na bocca dos proprios que foram testemunhas dos successos narrados. O historiodor de hoje conhecerá melhor tal sessão da Convenção do que os representantes que estiveram empenhados nos seus tragicos debates; conhecerá melhor tal batalha do Imperio do que os officiaes que tomaram parte no combate. Desenredando e purificando os factos, o historiador vê o conjunto do acontecimento, o plano da batalha; averigua as intenções que dirigiram todos os movimentos e conhece o pensamento que presidiu a esses grandes dramas, emquanto que os actores não conhecem outra cousa senão os incidentes e as impressões fortes. Feito artista a seu modo, o escriptor distingue as minudencias caracteristicas e as apparencias illusorias; colhe e põe em relevo o que ha de significativo nas occorrencias e chega assim a alcançar uma grande verdade, mais clara, mais elevada e mais viva do que as pequenas verdades de que a propria realidade se compõe.

O historiador, porém, não opera senão por intelligencia, porque retrahe as suas sympathias ou modera-lhes a expressão, emquanto que o artista, pelo contrario, consegue a sua obra por todas as forças do espirito e do sentimento, compromettendo n'ella o seu coração.

Por esta fórma escolhe na sua imitação o que póde exprimir a sua completa individualidade, isto é, imita a natureza, não precisamente como ella é, *ella*, mas como elle é, *elle*. D'ahi nascem os differentes caracteres da arte, o que se chama os diversos estylos.

Uma mulher atravessa as ruas de Roma: Miguel Angelo viu-a e desenhou-a grave e altiva. Raphael viu-a tambem e pareceu-lhe bella, graciosa e pura, harmoniosa nos seus movimentos, casta nos seus vestidos. Mas se Leonardo de Vinci a encontrasse, teria descoberto n'ella uma graça mais intima, uma suavidade penetrante, tel-a-ia visto atravez do véo com um olhar terno, e pintal-a-ia delicadamente envolta na gaze de uma meia sombra. D'esta maneira a mesma creatura tornar-se-ia sob o lapis de Miguel Angelo, uma Sybila altiva, na tela de Raphael, uma Virgem divina e na pintura de Leonardo, uma mulher adoravel.

Succede o mesmo nas diversas regiões da arte; cada artista imprime ás suas imitações o seu caracter pessoal. A paizagem varia até ao infinito segundo as mil gradações do sentimento e do temperamento individuaes. Esta floresta que a Berghem parece risonha, Ruisdael acha-a sombria e melancolica; Hobbema não gosta d'ella senão pelo lado agreste e vê-a com os olhos e o temperamento de um caçador apaixonado, Alberto Cuyp não vê as encantadoras margens do Meuse senão ao sol suave das quatro horas; Vander Neer não pinta as aldeias da Hollanda senão ao luar, querendo poetisar as cabanas com os clarões e os mysterios da noute. Nicolau Poussin engrandece a natureza, como se não a achasse ainda bastante grandiosa pelo seu coração; o seu pensamento divaga, como uma musa severa, por essa campina de Roma que lhe representa umas vezes o Elysio dos philosophos, outras a terra de Saturno; Guaspre agita-a e desencadeia muitas vezes as tempestades; Claudio Loreno deseja-a consoante o seu genio, isto é, tranquilla, solemne e radiante.

Mas á parte estes diversos estylos, que são gradações na maneira de sentir e que téem sido consagradas pelos grandes mestres, ha alguma cousa de geral e de absoluto que se chama o *estylo*. Assim como um estylo é o cunho de tal ou tal homem, o estylo é a impressão do pensamento humano sobre a natureza. N'esta elevada acepção exprime o conjuncto das tradições que os mestres nos tem transmittido de seculo em seculo, resumindo todas as maneiras classicas de encarar a belleza.

E' o contrario da realidade pura: é o ideal. O pintor de estylo vê pelo lado mais grandioso mesmo as pequenas cousas; o pintor realista vê pelo lado mais pequeno, mesmo as grandes. Uma obra tem estylo quando os objectos estão n'ella representados sob o seu aspecto typico, na sua primitiva essencia, desembaraçada de todas as minudencias insignificantes, simplificadas, engrandecidas. Uma architectura não tem estylo quando não inspira nenhum sentimento nem desperta nenhum pensamento. Uma pintura e uma estatua não possuem estylo quando parecendo uma imitação litteral e mecanica da natureza não denunciam uma alma.

D'este modo uma paizagem reproduzida por meio do apparelho que se chama camara clara não teria estylo algum, não seria mais do que uma imagem reflectida pelo espelho. Uma photographia é destituida de estylo, comquanto muitas vezes se reconheça n'ella o auctor por certas preferencias no modo de collocar e de illuminar o modello, de precisar ou de encubrir os contornos. Essas cousas não são, por assim dizer, mais do que bellas marcas de fabrica.

A escola de Hollanda resentiu-se de falta de estylo porque não teve belleza, mas brilhou no segundo grau da arte e triumphou pelo *caracter*. As escolas de Italia tiveram grandes estylos pessonificados em Leonardo, Miguel Angelo, Raphael, Ticiano e Corregio. Só os gregos, chegados ao apogeu do seu genio, pareceram attingir n'um momento, no tempo de Périclés, o estylo por excellencia, o estylo absoluto, essa arte impessoal e d'ahi o sublime no qual estão fundidos os mais elevados caracteres da belleza, divino misto de doçura e de força, de dignidade e de ardor, de magestade e de graça. Winckelmann diz esta profunda phrase: «A belleza perfeita é como a agua pura, que não tem nenhum sabor particular». Assim, nas esculpturas do Parthénon a individualidade do estatuario desappareceu, se bem que ellas sejam menos a obra de um artista do que as creações da propria arte, porque Phidias em vez de as animar com o halito da sua alma, fez inocular n'ellas o sopro da alma universal.

Aquelles que, por amor ao natural, fogem do ideal como de um inimigo, e querem restringir o artista á imitação rigorosa, imaginam sem duvida que por um lado são a verdade e a vida e pelo outro a convenção e a falsidade; é um erro profundo. O ideal e o real não teem senão uma e a mesma essencia. O diamante bruto e o diamante polido são o mesmo diamante, mas o diamante bruto é o real e o polido o ideal.

MANOEL M. RODRIGUES.

DESENHOS

PAVILHÃO PARA OS FESTEJOS DO DIA 9 DE JULHO, LEVANTADO NA PRAÇA DE D. PEDRO

Projecto e desenho de Thomaz Soller

O pavilhão de que damos o desenho, é o construido na praça de D. Pedro, do Porto, para n'elle tomar logar a familia real quando se realisarem aqui as solemnidades patrioticas commemorativas da entrada do exercito liberal n'esta cidade, commandado pelo snr. D. Pedro IV.

Acha-se elle situado no centro de dous outros destinados ás authoridades e mais pessoas convidadas.

O plano do pavilhão real não obedece a preceitos de estylo algum determinado. Concepção de pura phantasia, o architecto só teve por fim dar-lhe uma fórma elegante e determinar-lhe bem a applicação.

Conseguiu-o sem duvida. O aspecto d'esta constru-

cção ligeira é gracioso e leve, e o seu fim está perfeitamente definido no caracter que o seu author deu ao projecto. E' em summa, um verdadeiro pavilhão, simples na sua contextectura, harmonioso na elegancia das suas linhas, agradavel na singeleza da sua ornamentação tão despretenciosa como adquada.

Junto ao projecto vê-se a planta respectiva.

MANOEL M. RODRIGUES.

CABEÇA DE ALDEÃ ROMANA

Croquis de Marques d'Oliveira

Uma formosa cabeça de rapariga, realçada pela graciosidade do toucado peculiar ás aldeãs dos arredores de Roma, eis o assumpto que serviu para o delicado estudo de Marques de Oliveira, que hoje reproduzimos.

N'aquelle perfil correcto e na expressão candida d'aquella physionomia insinuante, havia tanto motivo para inspirar as endeixas ternas de um poeta, como para enthusiasmar o pincel apaixonado de um artista.

Marques de Oliveira possue muitos d'estes pequenos esbocetos colhidos durante a sua estudiosa peregrinação pela Italia, quando pensionado pelo nosso governo, no estrangeiro.

Para o seu author são estes ligeiros trabalhos, paginas indeleveis de recordações saudosas e queridas: para nós outros os profanos, são provas encantadoras da sua elevada aptidão.

MANOEL M. RODRIGUES.

CAPRI

Desenho á penna por Soares dos Reis

Capri, a antiga ilha das Cabras, a habitação predilecta de Tiberio, que a assignalou com edificações magnificentes de que hoje se pódem apenas admirar as ruinas, eis um dos pontos que mereceu ficar assignalado no album de Soares dos Reis, durante as suas excursões artisticas pela Italia, o paiz das maravilhosas reminiscencias do passado.

N'esses apontamentos ligeiros, rabiscados de um relance nas paginas de uma carteira por um forasteiro apaixonado como Soares dos Reis, deve estar bem definido no seu conjuncto um dos aspectos da ilha pittoresca, que tão visitada é pelos estrangeiros como explorada tem sido pelos artistas.

Como a nossa missão não é descrever nem as bellezas naturaes d'essa formosa estancia, nem assignalar as suas preciosidades archeologicas, não fallaremos dos palacios, dos banhos, e das thermas edificados por Augusto, nem das *villas* de Tiberio, nem do despenhadeiro de onde se diz aquelle imperador mandava precipitar os criminosos, nem da celebre gruta azul, nem de outras muitas curiosidades que fazem a admiração do *touriste*

Limitamo-nos pois a assignalar ao leitor como trabalho de encantadora ligeireza este desenho do nosso intelligente collaborador.

MANOEL M. RODRIGUES.

IGREJA DE POMBEIRO

Croquis de Soares dos Reis

A distancia de cerca de 6 ou 7 kilometros das Caldas de Vizella existe o mosteiro de Pombeiro, que pertenceu á ordem de S. Bento.

Do primitivo estylo da architectura d'essa oppulenta edificação, transformada pelas barbaras reformas de architectos ignorantes, poucos vestigios existem, mas esses de um valor inextimavel quer sob o ponto de vista artistico, quer sob o archeologico.

Esses vestigios são a formosissima e delicada porta principal do templo, do mais puro romanico e dous tumulos notaveis do mesmo estylo, ultimas reminiscencias salvas das maravilhas que aquella construcção religiosa devia encerrar.

E' de um dos tumulos e de uma das columnas d'essa porta que damos a reproducção segundo os croquis tirados ha dous annos pelo snr. Soares dos Reis em uma excursão que alli fez de companhia com quem escreve estas linhas.

O tumulo de que se trata acha-se collocado do lado esquerdo da entrada, pelo lado de fóra; é de granito e mede $2^{m},30$ de comprido por 1^{m}, 16 de alto, sendo a largura na cabeceira, de 77 c.

Na parte superior vê-se deitada a figura d'um personagem de compridas barbas, vestido com uma tunica e um manto que recordam ainda a fórma dos trajes romanos, tendo estendida ao longo do corpo uma comprida espada. Os pés estão calçados de alpercatas com grandes acicates.

Este tumulo que, apesar de estar exposto ao tempo, acha-se ainda em regular estado de conservação, deve remontar aos principios da monarchia portugueza, como a primitiva construcção do templo, que denota bem a época de 1100 aproximadamente.

O tumulo é pois preciosissimo, não só por aquella circumstancia como pela raridade não só entre nós, como lá fóra, da estatuaria romanica, e merecia bem, quando menos, como o outro que lhe fica proximo, ser preservado por um gradeamento, das mutilações do povo ignorante.

Não ha n'elle, que se veja, inscripção alguma e apenas assignala a origem fidalga do ancião que alli esteve sepultado, um escudo simplissimo collocado na frente da cabeceira, e que se vê repetido tanto no punho como na extremidade da bainha da espada.

Nos *detalhes* juntos ao desenho da tampa, vêem-se o referido escudo, o punho e a extremidade da espada, bem como um dos pés da estatua.

Tudo isso é interessantissimo tanto artistica como archeologicamente.

O punho da espada, pela sua fórma, apresenta uma notavel similhança com o da que se acha exposta no Atheneu Portuense e que a tradição diz ter pertencido ao rei Affonso Henriques. Para os que ponham em duvida a realidade d'esta tradição, a aproximação da fórma d'estes dous punhos que incontestavelmente remontam a uma mesma época, deve attenuar em muito a sua descrença.

No outro tumulo, o da direita, vê-se na tampa tambem estendida a figura d'um personagem, vestido simplesmente com uma tunica, e pousando uma das mãos em uma longa espada. Em um dos lados nota-se um

baixo relevo representando um cavalleiro arremetendo de lança em riste. O escudo distingue-se apenas por cinco flores de liz.

A parte da columna de que se vê o desenho na pagina a que nos estamos referindo, dá uma ideia da importancia artistica da pòrta, que, como acima dissemos, é do mais puro romanico. E' um specimen maravilhoso d'esse estylo, quer pela delicadeza do trabalho, quer pela belleza da ornamentação.

O capitel offerece o principal caracteristico do romanico do Meio dia da França, não só pela tendencia pronunciada da *cesta* para a fórma corinthia, como ainda pelas volutas.

A igreja é de duas naves, e, junto á grade da capella-mór, está uma lapide que rememora achar-se alli sepultado o insigne escriptor Manoel de Faria e Souza.

MANOEL M. RODRIGUES.

O COFRE DE S. PANTALEÃO

(Conclusão v. pag. 55)

Temos primeiramente um par de cofres (*arquetas*) de cobre, esmaltados, da secção hespanhola (n.os 153 e 154) do sec. XII, a que corresponde outro par da sala M (n.os 14 e 27 do Cat. reproduz. nas est. 81 e 82), tambem de cobre e esmaltados, pertencente á cathedral de Vizeu. Ha apenas a notar que o n.º 153 não tem as figuras dos santos *applicadas* sobre a chapa, como os outros tres cofres, mas sim gravadas. O esmalte d'elle é, portanto, *champlevé* e não *en relief*. Estes cofres podem classificar-se, sobre o n.º 27 como trabalhos peninsulares. A fórma constructiva, egual em todos os tres, a modelação deficiente das figuras, o desenho incorrecto dos motivos ornamentaes gravados na chapa, o processo de esmaltar, a escolha e combinação das côres do esmalte — tudo revela uma arte pouco experimentada. O n.º 14 não tem no Catalogo nem classificação de data, nem de nacionalidade e, no emtanto, a sua relação com o n.º 154 da secção hespanhola (classificado do sec. XII) é evidente. Falta apenas no exemplar de Vizeu a galeria superior, recortada *à jour* do exemplar hespanhol (n.º 154). Todos os tres apresentam as mesmas côres de esmalte, nas mesmas combinações caracteristicas, isto é, na seguinte disposição, analysando por exemplo as flores que se encontram em todos os quatro: *rosa, turqueza, azul ferrete* e *vermelho* (no centro).

O n.º 27 tambem de Vizeu, como o n.º 14, está classificado no Cat. como *obra de Limoges* e do sec. XII. A feitura é, sem duvida, superior á dos outros exemplares, já citados. Os personagens apparecem em maior numero e mais bem caracterisados pelos symbolos e nos trajes. Na frente, na parte inferior, o Christo crucificado entre Nossa Senhora e S. João e quatro apostolos, dous de cada lado; na parte superior (coberta) o Padre Eterno e mais quatro apostolos. Na parte de traz varias figuras de anjos e nos taboleiros das extremidades mais dous apostolos. A fórma d'estes cofres é sempre a mesma: uma caixa quadrilonga, com a coberta em fórma prismatica; esta coberta toma depois a fórma de uma pyramide truncada, ou a fórma abaulada, e as proporções da caixa aproximam-se do quadrado. O cofre n.º 27 não tem pés como os outros tres; assenta em cheio. A combinação das côres do esmalte é a mesma, mas as côres são menos crúas, a massa compacta e brilhante; as figuras são superiormente modeladas, cheias de vida e de expressão, e o desenho muito correcto, em geral.

Podemos ligar a este grupo o n.º 50 da sala G. E' um cofre de madeira, forrado de cobre esmaltado, pertencente a El-Rei D. Luiz. E' um exemplar de um valor excepcional (est. n.º 3 do Cat.) Nada tem de *byzantino*, apesar do que diz o *Catalogo*. E' um trabalho provavelmente italiano de um bellissimo desenho e de um esmalte de primeira ordem. O artista que gravou as figuras e as cobriu com um esplendido esmalte *champlevé* tinha á vista, sem duvida, as obras primas da esculptura da antiguidade. A modelação do corpo humano, em geral, a attitude das figuras, o gesto e a expressão egualmente admiraveis, o modo como estão vestidas, como estão dispostas no espaço, n'uma palavra: o movimento geral da composição dir-se-hia copiado sob um baixo relevo da melhor epoca da antiguidade classica. Os quadros, que representam assumptos da historia sagrada, estão circumscriptos e divididos por encaixes architectonicos no estylo gothico primario, devendo classificar-se o cofre (que no Cat. não tem data marcada!) no meado do sec. XIII, epoca em que o estylo gothico penetrou na Italia.

O cofre de El-Rei D. Luiz distingue-se ainda pelas suas dimensões bastante consideraveis [1].

A estes cinco cofres de metal, esmaltados, dos sec. XII e XIII seguem-se os cofres de metal, sem esmaltes, pertencentes a outro typo de construcção.

Citaremos em primeiro logar um cofre de prata dourada da sala M (n.º 139), pequeno, mas muito importante, por estar datado, (1454) e ser obra nacional. A fórma é quadrilonga, a coberta abaulada. Pertence á Misericordia de Montemór-o-Novo. Nas duas extremidades e no lado de traz tem a seguinte inscripção: ESTO MANDARO FAZER IOHAM DA VEYGA E GOMEZ ANS FREIRE JUIZES PERO NUNEZ AFONSO DIZ ANDRE GLZ VEREADORES P.º ANES DAVREO PRECURDOR ANO DE MIL E IIII CENTOS L IIIJ. que deve ler-se: «Esta obra mandaram fazer João da Veiga e Gomes Eannes Freire, juizes; Pero Nunez, Afonso Diniz, André Gonçalves, vereadores; Pero Anes d'Abreu, Procurador, no anno de 1454.»

A ornamentação do cofre é muito simples, e limita-se á face anterior e á coberta; os taboleiros lateraes das extremidades e a face posterior contém a inscripção em lettra gothica minuscula. Nos quatro cantos levantam-se quatro gigantes, rematados por outros tantos pinaculos, que sobem até á tampa. Na face anterior vêem-se duas figuras que sustentam uma cruz

---

1 Comprimento 0,555; alt. 0,4 (sic.) (sala G, n.º 50). Os dous da secção hespanhola são pequenos, do tamanho do cofre n.º 14 de Vizeu, sala M.

Os dous de Vizeu teem as seguintes dimensões: n.º 14 alt. 0,19 — n.º 27 alt. 0,21. São as medidas do Catalogo official, que se esquece de nos dar as outras dimensões: comprimento e profundidade. Os da secção hespanhola não tem indicação alguma de tamanho. O cofre de Montemór-o-Novo (sala M.) tem a indicação do comprimento (para variar), mas falta-lhe a altura, e assim por diante, uma serie interminavel de omissões e de erros crassos por todo esse catalogo milagroso.

de Santo André, a qual se vê ainda nos taboleiros das extremidades, cortando as linhas da inscripção gothica em diagonal.

Entre as figuras está a fechadura. Uma cercadura gothica, composta de trifolios, realça a face dianteira e trazeira do cofre, servindo de moldura. O lavor é de buril e pode dizer-se de notavel merecimento tanto com relação ás figuras, como ao ornato vegetal, que se apresenta bem estylisado. As exiguas dimensões d'este cofre (comprimento 0,11) não facilitavam decerto a execução ao artista.

Segue, na ordem chronologica, um outro cofre da da mesma sala M. (n.º 40) do ultimo terço do seculo XV. Pertence á Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães. E' de madeira com chaparia de prata branca, de uma construção simples mas de boas proporções (altura 0,38). A fórma aproxima-se do quadrado; a coberta é uma pyramide troncada. O processo de estylisação dos elementos vegetaes empregados na ornamentação é muito interessante, e merece elogio; não tem nenhuma figura animal, o ornato é puramente vegetal. O lavor é batido a martello e acabado a buril. Póde dizer-se, em summa, um typo caracteristico e valioso da ourivesaria nacional.

D'este cofre ao exemplar da familia Palmella a distancia não é grande.

Diremos porque. Este exemplar é o maior de todos os que temos descripto (atura 0,40). O Catalogo descreve-o como «Cofre relicario» de chapa de latão lavrado e dourado.

E' possivel que seja de latão, mas parece-nos antes de prata, a julgar pela *pátina*: a face principal é dividida em tres nichos com estatuas de prata, com outras tres, correspondentes, na parte trazeira; nas faces lateraes vê-se o Christo na cruz entre a Virgem e S. João e Nossa Senhora com o Menino nos braços. O lavor é de chaparia batido a martello e acabado a buril. As figuras apresentavam bom aspecto, antes de soffrerem os maus tratos que as desfeiam; estão muito amassadas. Os *cabochons* são irregulares, formados por turquezes, cornalinas, fragmentos de agata etc. presos por fios de arame encruzados sobre as pedras.

Um frontão triangular, sobrepõe-se ao nicho central, e mascára a divisão da coberta, que figura o telhado de um pequeno templo de vidro cortado em duas metades eguaes por um cruzeiro. A configuração é a de uma cruz; no ponto de intersecção levanta-se um globo. Os intervalos entre os nichos são adornados de *cabochons*, de grandeza desigual e dispostos sem symetria. A ornamentação é muito caracteristica e ajuda-nos a marcar a data aproximada da factura. O silvado está coberto com um desenho quadriculado, formando tapete; em cada quadrado está gravado um quadrifolio lanceolado; as arestas da coberta accusam egualmente o estylo gothico do meado do seculo XV; a aresta principal (*crête*) apresenta um trifolio (flôr de liz) muito parecido com o do cofre de Montemór-o-Novo de 1454; todas as outras arestas incluindo o rendilhado do frontão são egualmente de estylo gothico, mas mais simples. No tympano do frontão vêm-se dous gryphos. O cofre tem na parte inferior uma cercadura do estylo da Renascença (arabesco), que não condiz com as outras cercaduras gothicas da moldura do frontão. O cofre de Montemór-o-Novo tinha n'esse mesmo logar um trifolio gothico, como vimos. Visto de perfil, o cofre Palmella apresenta o desenho dos cofres esmaltados, de que fallámos, isto é, o remate prismatico sobre o quadrado; temos pois aqui uma construção do seculo XII, conservada em parte n'um typo do fim do seculo XV.

A relação entre o cofre de S. Pantaleão e o cofre Palmella demonstra-se pela analyse da ornamentação vegetal, principalmente pelo grau de estylisação dos seus elementos decorativos. Na base uma cercadura de estylo Renascença (folha de acantho); na aresta o trifolio, mais largo um pouco, isto é: menos lanceolado, afastando-se da flôr de liz, mas gothico ainda. O typo da construcção varia, mas aproxima-se do typo de Guimarães, quasi contemporaneo. O que dá realce ao cofre de S. Pantaleão são os dous anjos nas extremidades, e os assumptos historicos tirados da vida do martyr.

E' sabido que S. Pantaleão soffreu tratos crudelissimos. A longa historia do seu martyrio póde ler-se em qualquer dos grandes hagiographos (Baronio, Ribadeneyra, etc.). O nosso Cardoso (*Agiologia* vol. IV p. 321) dedica-lhe um extenso artigo sob a rubrica 27 de julho. Resumiremos apenas os factos mais importantes. São Pantaleão nasceu na cidade de Nicomedia sob o imperio de Maximiano; a sua profissão era a de medico. Convertido ao christianismo começou a fazer curas milagrosas que excitaram a inveja dos collegas da cidade. Accusaram-n'o de sortilegios e elle, em resposta, cura um paralytico, abandonado pela sciencia, com a simples invocação do nome de Jesus. Começou então o martyrio; lançaram-n'o ao mar, e depois ás feras, mas o mar devolveu o corpo vivo, e as feras prostraram-se a seus pés; os outros supplicios das unhas de ferro, das tochas ardentes, o martyrio da roda não deram melhor resultado. A final ataram-n'o a uma oliveira para o degolarem: «Animando finalmente elle mesmo os algozes, que já temiam executar a sentença, lhe foi cortada a cabeça, da qual sahiu em logar de sangue, leite, e a oliveira se viu carregada de sazonados frutos. O corpo foi enterrado porque não o poderam queimar, nem mesmo depois de morto». (*Agiologio*).

Conta a legenda mais, que sendo tomada Constantinopla pelos infieis, foi o corpo do Santo trazido pelo mar ao Porto, á egreja de S. Pedro de Miragaya por varios *christãos gregos*, que pegaram no sepulchro de pedra em que o martyr jazia e o metteram em um navio «e junto a ella (a S. Pedro) fizeram uma rua, em que moravão, e vivião servindo ao Santo, que ainda hoje (1742) se chama a *Rua dos Armenios.*» (Catal. dos Bispos do Porto. Porto, 1742 Parte II pag. 182, por D. Rodrigo da Cunha). Uma parte da cabeça do Santo tinha antes d'isso ido para Africa, e outra parte para França no sec. IX, tendo sido a reliquia principal transportada de Nicomedia para Byzancio, e collocada no logar chamado Concordia, onde lhe foi edificado um templo, que o imperador Justiniano reedificou. O corpo do martyr pouco tempo esteve em S. Pedro de Miragaya (36 annos), porque em 1499 o trasladou o Bispo D. Diogo de Sousa para a Sé «no proprio sepulchro em que vierão (as reliquias), que hoje serve de altar na Capella do Santissimo Sacramento, e se meterão em huma arca chapada de laminas de prata, que El-

Rey D. João o segundo mandou em seu testamento se fizesse, para deposito das sagradas reliquias»... «a qual arca vindo El-Rey D. Manoel em romaria a Sant'Iago de Galiza, passando por esta cidade no fim do anno de 1502 mandou se fizesse, e *acabasse*, no modo que El-Rey D. João tinha ordenado» (op. cit.). Os de Miragaya fizeram opposição, debalde; o poderoso prelado apenas lhes deixou, como consolação, um braço do Santo. A festa de São Pantaleão era uma das mais brilhantes do Porto, por ser a do Padroeiro da cidade, a qual tivera antes d'isso por patrono a São Vicente «pelo ser da cidade de Lisboa, cabeça do Reyno, e por gozar de huma grãde reliquia deste sãto». (op. cit.). A festa fazia-se com officio duplex de primeira classe com oitava e chamava innumeros fieis da cidade e arredores. Hoje já ninguem se lembra no Porto de São Pantaleão, do padroeiro da cidade! O cofre foi roubado da Sé com connivencia dos proprios ecclesiasticos que o deviam guardar.

O cofre estava junto ao retabolo da capella-mór, em sitio bem visivel. E' escusado dizer que nem o prelado do Porto, nem o cabido se importaram mais com a memoria do santo, nem com o legado e a ordem expressa do bispo D. Diogo de Sousa, que ordenou com o seu cabido «que se solemnizasse, e festejasse todos os annos este dia da trasladação do Santo (12 de Dezembro) e se rezasse delle, como de festa duplex».

O leitor terá agora decifrado os assumptos que o cofre representa: o martyrio sobre a oliveira; a cura do paralytico, perante os doutores pagãos, (por cima uma conversão?) o navio grego que trouxe as reliquias a Miragaya, o pelicano de D. João II, e as armas reaes de D. Manoel (com 13 castellos, por engano). Já dissemos que os cardos, que rematam os quadros, são symbolos do martyrio [2].

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

Realmente, do que se pratica por ahi com obras de arte, dir-se-ia que a educação artistica no nosso paiz está ainda no seu estado selvagem.

Eis um facto que corrobora a nossa affirmação:

Como se tratasse de promover n'esta cidade uma solemnidade patriotica por occasião do anniversario do dia 9 de julho, entendeu-se que o monumento de D. Pedro IV devia ser *limpo* e assim mandou-se lavar e escovar o bronze da estatua, de modo que o que tanto anno custa a conseguir, isto é a oxidação que imprime essa belleza preciosa aos bronzes antigos, julga-se entre nós uma cousa suja, impropria!

Mas isto não é tudo.

No pedestal existem uns baixos relevos em marmore. Como se não fosse já bastante a contribuir para a sua deterioração, a sua constante exposição aos ardores do sol, houve a inacreditavel lembrança de se mandar limpar esses baixos relevos, empregando-se para isso talvez a pedra hume e mandando-se fazer esse trabalho delicadissimo por aprendizes de canteiro!

Por esta fórma vae-se pouco e pouco deformando e estragando essa obra de arte a ponto de um dia apenas existirem d'ella tristes e fugitivos vestigios.

Já que a ignorancia faz praticar tanto disparate, fique-se sabendo:

Que os bronzes nunca se limpam.

Que na estatuaria em marmore tambem não se deve sequer tocar, e que quando por qualquer circumstancia seja isso necessario, só o author da obra se ainda vive, e no caso contrario um artista consciencioso e intelligente, é que poderão fazel-o.

O contrario d'isto é um delicto de lesa-arte.

—Falleceu ultimamente em Aveiro, para onde se havia retirado para procurar allivio aos seus padecimentos, o nosso amigo e consocio o snr. José de Souza, gravador, que deixa attestada a sua muita intelligencia e decidida vocação para a arte a que se dedicava, em varios trabalhos de gravura em medalha, entre os quaes a medalha commemorativa de Camões, uma das melhores que se cunharam entre nós por essa occasião.

Estudioso e trabalhador, o snr. José de Souza falleceu no vigor da idade e quando começava a abrir-se-lhe um futuro promettedor.

Fôra um dos socios fundadores do Centro Artistico Portuense, a que dedicava entranhado affecto, tendo exercido n'esta aggremiação o cargo de thesoureiro.

Que a sua alma descance em paz eternamente.

—No square em construcção proximo de Notre Dame, em Pariz, nos terrenos do antigo Hotel Dieu, foi collocada ha pouco a primeira peça da estatua equestre em bronze de Carlos Magno, que devia ser erecta por occasião do dia 14 de julho. Esta estatua é obra dos dous irmãos Rochet, um dos quaes morreu de fadiga por causa do acabamento do modello. A estatua, de proporções collossaes, esteve na exposição de 1878. Será collocada sobre um vigamento de fortes madeiros de castanho, e cobertos de placas fundidas que formarão o pedestal. Este pedestal foi desenhado por Viollet-le-Duc, pouco tempo antes de morrer. O grupo equestre mede 7 metros e 60 centimetros de alto, e o pedestal 5 metros.

—Tem estado exposto á entrada do Palacio da Industria de Pariz, o modello em gesso da estatua de Rouget de l'Isle, que se destina a Lons-le-Saulnier, patria do inspirado author da *Marselheza*.

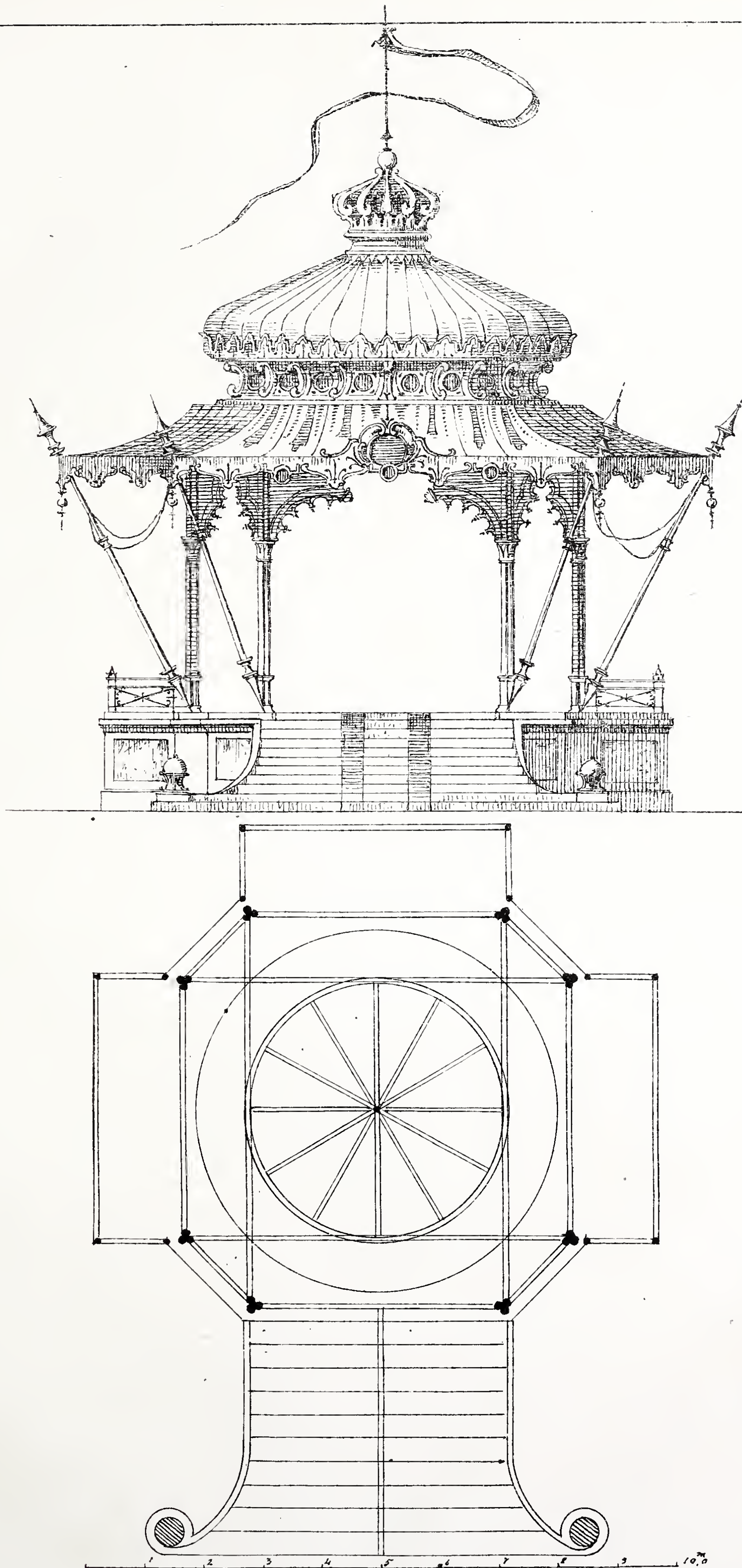
Rouget de l'Isle apresenta-se na attitude de proferir aquelle canto patriotico, tendo o braço levantado.

Esta bella estatua é de Bartholdi, o author da *Liberdade esclarecendo o mundo* e do *Lião de Belfort*.

—No dia 14 de julho foi inaugurado na bibliotheca da cidade de Pariz o busto de Lanfrey, executado pelo esculptor Mezzara, author de um busto encantador de Alfredo de Musset, encommendado pelo Instituto. As folhas de Pariz elogiam o merito d'aquella obra de arte.

MANOEL M. RODRIGUES.

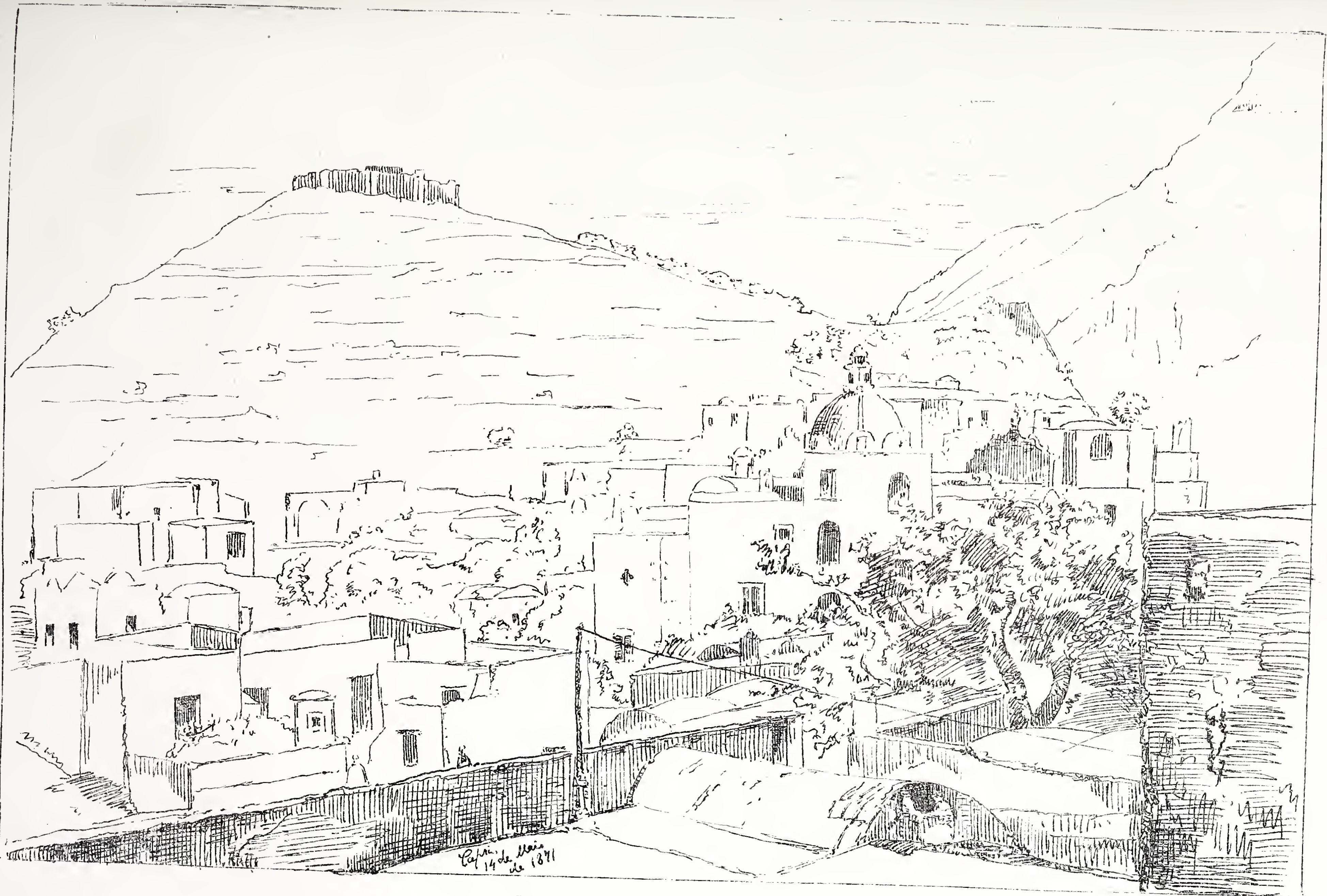
[1] Abstrahimos n'este artigo dos cofres da epoca do Renascimento, porque tratamos só dos gothicos, e dos que teem com elles immediata relação. Os da Renascença serão tractados em artigo especial.



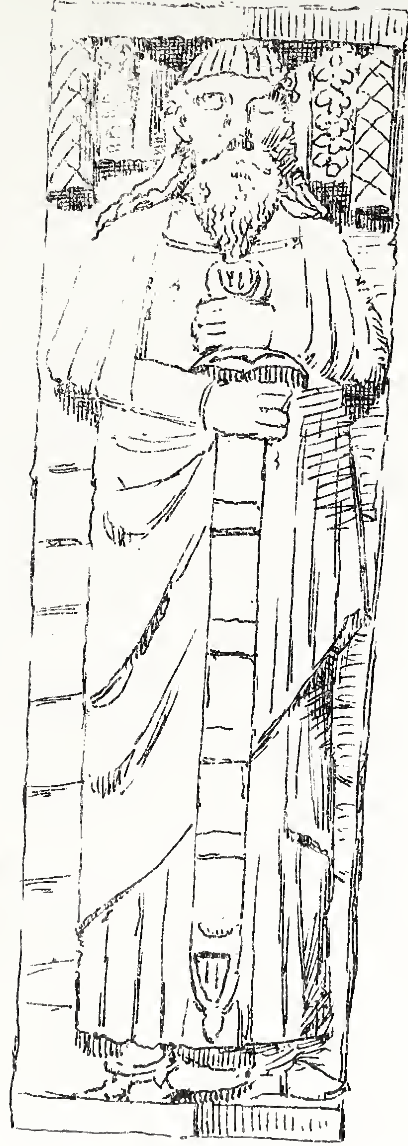
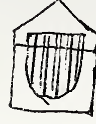
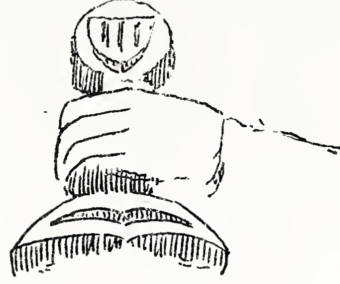
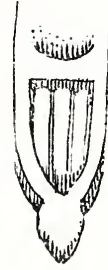
Pavilhão para os festejos do dia 9 de julho, levantado na Praça de D. Pedro — Projecto de Thomaz Soller.



Cabeça d'aldeã Romana — Croquis de Marques d'Oliveira.



Capri — Desenho à penna por Soares des Reis


Egreja de Pombeiro — Croquis de Soares dos Reis.

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(Continuação)

Tendo estudado no seu conjuncto as dimensões do tronco vamos vêr em especial quaes as dimensões de cada um dos seus segmentos: thorax e abdomen.

O thorax situado entre a cavidade craneana e a abdominal, fórma pela sua constituição a transição entre ambos, participando da solidez da primeira e da mobilidade da segunda.

Já marcámos o seu limite superior. Inferiormente é limitado no plano abdominal por uma pequena depressão, que encobre o appendice xiphoidêo do sterno, e lateralmente por duas saliencias curvilineas divergentes, que se prolongam para baixo e para fóra. Estas saliencias de concavidade inferior e interna são formadas pela soldadura e continuidade das cartilagens que terminam a setima, oitava, nona e decima costellas, e recebem o nome de rebordos cartilagineos.

Alojando o apparelho cardio-pulmonar, tendo de se dilatar e deprimir alternativamente nos movimentos de inspiração e expiração esta cavidade exerce as funcções d'uma bomba aspirante-premente, e dá-nos a razão da sua estructura simultaneamente ossea, cartilaginea e muscular.

A sua fórma é a d'um cone comprimido de diante para traz, cuja base corresponde ao abdomen, e o vertice truncado á parte inferior do pescoço. Mas as espaduas encobrem esta fórma conica da cavidade.

Consideraremos no thorax dois diametros, o transverso que attinge a sua maxima extensão ao nivel das oitavas ou nonas costellas, e o antero-posterior que é maximo ao nivel da base do appendice xiphoidêo. Não nos occuparemos dos diametros verticaes posterior e anterior, porque não téem tanto interesse no nosso caso.

Sappey achou em 12 homens cuja estatura média era de $1^m,62$, para estes diametros as seguintes dimensões médias: diametro transverso $0^m,276$; diametro antero-posterior $0^m,197$. N'outros doze homens, cuja estatura média era de $1^m,72$, achou: diametro transverso $0^m,281$, diametro antero-posterior $0^m,205$.

As differenças d'estatura modificam algum tanto essas dimensões, como se vê, mas essa influencia pouco se faz sentir na capacidade do thorax a qual depende principalmente da extensão dos dois diametros que temos considerado, e que estão menos sujeitos a essa influencia do que os diametros verticaes, e cujas variantes tambem pouco influem na capacidade pulmonar. Mas deixemos esta questão que não tem aqui logar e notemos simplesmente que nas duas series de individuos a média do diametro transverso do thorax é de 28 centimetros e a do antero-posterior é de 20 centimetros, que o diametro antero-posterior é constantemente o menor e que o seu comprimento está para o do diametro transverso :: 4 : 3.

Sappey achou as seguintes médias em 12 mulheres, cujo peito offerecia uma conformação normal: diametro transverso $0^m,246$; diametro antero-posterior $0^m,185$.

Na mulher o maximo diametro antero-posterior não corresponde sempre á parte inferior do sterno; muitas vezes corresponde á parte média d'este osso, e mesmo nos casos em que o diametro, passando ao nivel da parte inferior do sterno, fôr o mais comprido, excederá os diametros que lhe ficam superiores em extensão menor do que no homem; por outras palavras: o sterno é menos obliquo no sexo feminino, e a parte superior do thorax comparativamente mais larga.

Esta disposição harmonisa-se com o modo de respiração mais habitual d'este sexo. Ha individuos que realisam a respiração pelo diaphragma, outros pelas costellas inferiores, e outros pelas superiores: d'aqui resultam tres typos respiratorios principaes: o typo abdominal, o costo-inferior e o costo-superior; o typo costo-superior é o que se observa mais frequentemente na mulher. Em geral é forçada a admittir este typo respiratorio nos ultimos periodos da gestação.

Eis as considerações feitas por Sappey, sob o ponto de vista artistico, ácerca d'esta disposição physiologica da mulher:

«Quando o maximo diametro antero-posterior corresponder á parte média do sterno, a parede anterior do thorax offerecerá uma especie de bôjo, que se coaduna perfeitissimamente em algumas mulheres com a fórma arredondada dos hombros, communicando a toda a metade superior do peito uma perfeição de contornos e uma belleza deslumbrante que não se encontra ordinariamente em identico gráu nas que téem o sterno mais ou menos achatado. Devo todavia accrescentar que estas vantagens da parte superior do thorax lhe são concedidas á custa da parte inferior; esta ultima apresenta-se um tanto deprimida e parece ter sido sacrificada á primeira. Tal modo de conformação não poderia portanto ser considerado como o mais bello. No entretanto é o que nos apresenta a Venus de Medicis, milagre da arte antiga, rival em celebridade do Apollo do Belvedere, e que realmente merece ser-lhe comparada pela sublimidade da concepção; mas o artista por um rasgo de genio trazendo-lhe o braço direito para diante do peito encobriu-lhe a parte defeituosa, e fez-lhe resaltar em plena luz a parte superior.

«Na Venus de Milo, o auctor deu preferencia ao modo de conformação mais vulgar e na realidade vantajoso. Achando-se todo o peito descoberto e illuminado por uma luz egual, era necessario que fosse irreprehensivel em todas as suas partes; effectivamente aquelle peito é d'uma belleza rara: buscar-se-ia em vão nos nossos museus um modelo mais perfeito das fórmas da mulher.

«A estatura e os diametros do peito n'uma e n'outra são:

Venus de Medicis. — Estatura $1^m,64$; diametro transverso $0^m,245$ ao nivel da nona costella; $0^m,265$ ao nivel da quarta costella; diametro antero-posterior $0^m,190$ na parte inferior do sterno, $0^m,200$ na parte média do sterno.

Venus de Milo. — Estatura $2^m,03$; diametro transverso $0^m,350$; diametro antero-posterior $0^m,285$.

«Pela comparação dos dois diametros horisontaes do thorax em cada uma d'estas estatuas, póde-se reconhecer que, na primeira o antero-posterior está para o transverso :: 3 : 4, e na segunda :: 4 : 5. Assim na Venus de Milo, os dois diametros differem entre si apenas um quinto, do que resulta uma configuração do thorax mais arredondada que a que se nota na Venus de Medicis. Dando ao talhe tanta rotundidade, a arte

foi, por assim dizer, até aos ultimos limites compativeis com uma boa conformação, sem comtudo ultrapassar esses limites.»

As dimensões da caixa thoraxica não téem só importancia sob o ponto de vista da esthetica. Da boa conformação do thorax está dependente a força organica do individuo e portanto a sua duração. Um peito largamente desenvolvido denuncia sempre pulmões volumosos, respiração potente, circulação rapida, nutrição activa, e grande desenvolvimento dos musculos; annuncia n'uma palavra, a plenitude da vida e o vigor da constituição: felizes privilegios que coincidem com a saliencia e rotundidade dos hombros, de modo que pelas dimensões d'estes podemos avaliar, á primeira vista, a amplidão do thorax.

Por todas estas razões a mensuração do thorax mereceu sempre a maior attenção dos physiologistas e pathologistas.

A caixa thoracica apresenta a sua maxima circumferencia ao nivel da parte média da nona costella e nos adultos attinge 80 a 84 centimetros, termo médio.

N'um peito bem conformado, o intervallo médio que separa os mamillos deve ser de $0^{m},207$ na mulher e de $0^{m},208$ no homem. Pode portanto ser considerado como egual em ambos os sexos e como equivalente a 21 centimetros, isto é a uma cabeça. A distancia, que separa cada um dos mamilllos da clavicula correspondente, tambem é egual; geralmente é de 14 centimetros, ou de 6 a 7 decimos de cabeça.

Por ultimo apresentaremos as dimensões obtidas por Gintrac. Estas dimensões foram recolhidas sobre quatro linhas differentes; as tres primeiras horisontaes, e a quarta vertical;

1.º No vertice do peito, circumferencia superior, passando a fita metrica por baixo das axillas;

2.º Na parte média, ao nivel dos mamillos;

3.º Na parte inferior, por diante do appendice xiphoidêo;

4.º No sentido da altura, fixando a fita por um lado no meio da clavicula, e por outro no bordo inferior da ultima costella, passando por cima do mamillo.

Procedendo d'este modo em 140 individuos bem conformados, achou as seguintes médias:

Circumferencia	superior . .	88	centimetros
»	mammaria .	84	»
»	inferior . .	80	»
Altura		32	»

Gintrac que estudou este assumpto no sentido de investigar as relações que podem haver entre as dimensões do peito e a tuberculisação pulmonar, liga uma importancia capital ao intervallo intermammario, pois que a distancia entre ambos os mamillos representa exactamente a quarta parte da circumferencia mammaria offerecendo portanto um meio rapido e simples de avaliar a capacidade thoracica.

Terminaremos dizendo que das dimensões das differentes partes do corpo são estas cuja grandeza e relações mais importa conhecer não só pelo seu valor esthetico, mas tambem pela importancia real que tem sobre a saude e bem estar do individuo. Woillez estabelece o principio de que se devem levantar fórtes suspeitas sobre a aptidão physica dos individuos em quem o sterno sobresahir muito, e cuja configuração do thorax fôr tal que o diametro antero-posterior pareça mais extenso do que o diametro transversal.

Um individuo em taes condições pode ser muito approveitavel á sociedade e ter longa existencia n'um modo de vida regular e moderado, se porém seguir uma profissão que requeira força organica e energia consideraveis como é por exemplo o serviço militar, esse individuo será, como muito bem diz um nosso illustre medico castrensel [1] um *candidato a tisico.*

Este assumpto foi objecto d'assiduo estudo da parte de Hutchinson, Schneevogt, Hecht, Bonnet, Hirtz, etc., e os seus trabalhos são d'um alto valor scientifico.

(Continua).

PAIVA E PONA.

EXPOSIÇÃO DE BELLAS-ARTES

PROMOVIDA PELO

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE

Um dos artigos do Estatuto porque se rege o Centro Artistico Portuense, determina a organisação annual de uma exposição-bazar de bellas-artes, á qual sejam admittidas as obras tanto de artistas nacionaes como estrangeiros.

O pensamento que predominou na redacção d'esse artigo foi não só contribuir para que de anno para anno se possa ir apreciando o nosso desenvolvimento artistico, como tambem estabelecer um bazar, onde ao passo que o gosto publico se vá educando, os artistas possam realisar a venda das suas obras, havendo por esta fórma um como mercado annual onde as pessoas de fortuna e de bom gosto façam as acquisições indispensaveis ao augmento das suas galerias.

A primeira exposição levada a effeito o anno passado pôde considerar-se um ensaio auspicioso, não só pelo numero de obras de arte que concorreram, como pelas vendas que se realisaram, e assim viu o Centro Artistico Portuense coroados de um exito assaz lisongeiro os esforços que envidou e que continua a pôr em pratica para satisfazer os intuitos da sua creação.

Não abundam entre nós os artistas em tão crescido numero, nem o meio em que labutamos é tão dilatado, que esses certamens possam ter um cunho excepcional de brilhantismo pela affluencia extraordinaria de obras de arte, e assim, desde que se consegue entre nós reunir uma certa quantidade de trabalhos, que mais pelo seu valor artistico do que pela sua quantidade merecem a attenção e o apreço dos entendidos, por satisfeita se deve dar a espectativa publica e por bem pagos se podem considerar os que dedicadamente se empenham na realisação de taes concursos.

O que seria para estimar, é que todos os nossos cultores de bellas-artes comprehendessem bem o alcance d'estas exposições e se compenetrassem intima-

---

[1] Snr. Guilherme José Ennes — *Estudos de Clinica Militar.*

mente da utilidade d'ellas, ainda quando muitas vezes as suas obras não tenham uma venda tão rapida e lucrativa como nós proprios desejariamos.

E' com a continuação d'estes certamens, é com a persistencia na exhibição dos productos da arte, que o publico e mesmo muitas pessoas de fortuna se hão de vir a convencer um dia de que é mais agradavel possuir um unico quadro original e de merecimento, do que ter as paredes das suas salas cobertas de oleographias e de lithographias de um valor nullo e de um mau gosto flagrante.

A exposição do anno passado comprehendeu as artes industriaes, a archeologia e a litteratura de arte, mas como estas secções, depois do que já se tem exhibido, mais proprias se tornarão para futuro, de concursos especiaes, o certamen d'este anno limitar-se-ha unica e exclusivamente a productos da arte moderna, quer em architectura, esculptura, pintura e desenho, quer em gravura.

Para mais perfeito conhecimento dos leitores e dos artistas, transcrevemos em seguida, na sua integra, o programma da referida exposição.

MANOEL M. RODRGUES.

EXPOSIÇÃO-BAZAR DE BELLAS-ARTES EM 1882

Promovida pelo Centro Artistico Portuense no salão de Bellas-Artes do Palacio de Crystal do Porto

Abertura no dia 1 de novembro, encerramento no dia 3 de dezembro

«O Centro Artistico Portuense, em conformidade com uma das disposições do seu Estatuto promove no proximo mez de novembro no Palacio de Crystal a sua segunda Exposição Bazar de Bellas Artes, destinando-se este concurso unica e exclusivamente à exhibição dos productos da arte moderna nas seguintes especialidades:

Architectura — Projectos de construcções religiosas, civis e militares e restaurações.

Esculptura — Em marmore e outras materias, comprehendendo a Esculptura decorativa.

Pintura — Comprehendendo pintura decorativa.

Dezenho — Comprehendendo aguarella e pastel.

Gravura — Em medalhas, pedras finas, cobre, aço, a agua forte e em madeira.

Lithographia, photographia, phototypia, etc.

Condições propostas aos snrs. expositores

1.ª A exposição abrir-se-ha no dia 1 de novembro de 1882 e encerrar-se-ha no dia 3 de dezembro seguinte, sendo admittidos n'ella os trabalhos de artistas e amadores nacionaes e estrangeiros.

2.ª As obras de arte serão entregues desde o dia 1 a 21 de outubro inclusivé, na casa do Centro Artistico, e terminado esse praso não será acceite, sob pretexto algum, qualquer trabalho para a referida exposição.

§ unico Esta condição será mantida rigorosamente, como o será tambem a não acceitação de indicações sobre quaesquer obras que se pretenda enviar depois d'aquelle praso ou depois da Exposição aberta.

3.ª O transporte correrá por conta e risco dos expositores, respondendo unicamente o Centro Artistico pela custodia rigorosa das obras de arte confiadas à Exposição.

4.ª Das obras destinadas a venda, e effectuada esta, extrahir-se-ha uma percentagem para o Centro Artistico, a qual será:

De 5 por cento para os trabalhos dos socios do Centro Artistico.

E de 10 por cento para os dos expositores não associados.

5.ª Todas as vendas deverão effectuar-se por intermedio da direcção do mesmo Centro.

6.ª A admissão de todas as obras destinadas à Exposição ficará dependente do *veredictum* do respectivo jury de admissão.

7.ª O expositor deverá acompanhar a remessa das suas obras de uma nota exacta das suas dimensões, dos titulos que lhes deu, e no caso de as destinar à venda, da indicação do preço, conforme o modello, junto ao respetivo programma, formulado de modo a ser enviado à direcção do Centro, depois de preenchidos os respectivos dizeres.

8.ª Os expositores deverão retirar as suas obras da Exposição no praso maximo de 3 dias, depois de encerrada, não se responsabilisando por ellas o Centro, expirado que seja aquelle praso.»

Porto e Centro Artistico Portuense, 1 de setembro de 1882.

A DIRECÇÃO:

Joaquim de Vasconcellos, Presidente.
Antonio Cardoso e Silva, Vice-presidente.
Manoel M. Rodrigues, 1.º Secretario.
Ivo Silvestre Pinto da Gama, 2.º Secretario.
Jayme Augusto da Silva, Thesoureiro.

CONSELHO TECHNICO:

Antonio Soares dos Reis,
João Marques da Silva Oliveira,
Antonio José da Costa,
Thomaz Augusto Soller,
Custodio da Rocha,
Joaquim Augusto Marques Guimarães.

ARCHEOLOGIA

(QUESTÕES CELTICAS)

Reuniu ultimamente sob a presidencia do dr. Paulo Heger, a Sociedade de Anthropologia de Bruxellas, fazendo o snr. Vanderkindere uma communicação sobre a questão celtica.

Como julgamos de interesse para os archeologos a noticia que a respeito da mesma sessão publicou a *Indépendance Belge*, traduzimol-a em seguida:

«O que é a questão celtica? E' a questão de saber se na França primitiva havia duas raças: a raça celtica e a raça gauleza.

O testimunho mais antigo que possuimos data do VI seculo antes da nossa era. Os gregos conheciam então os celtas. Hécateu de Milet diz que Marselha é uma colonia ligura visinha do paiz dos celtas. Hero-

doto e muitos outros historiadores assignalam a sua existencia em differentes partes da Europa. Aristoteles tambem faz menção dos celtas. Reunindo todos estes testimunhos vê-se que havia celtas no valle do Danubio, na Galia, no norte da Italia, na Hespanha e nas ilhas britanicas.

Engrandecendo depois o seu imperio, encontramol-os na margem do Adriatico, vemol-os enviar uma embaixada a Alexandre, descer á Thracia e á Grecia, e tomar parte no saque do templo de Delphos, etc.

Pelo anno 280 antes da nossa era, os celtas occupavam na Europa uma extensão de territorio maior que os outros povos, porém a sua prosperidade não durou, acabando por não occupar senão as ilhas britanicas.

Na idade média a Grã-Bretanha foi a seu turno invadida por populações de raça germanica, pelos anglo-saxonios e depois pelos normandos.

Os romanos chamavam *galli* aos celtas. A palavra celta era derivada da lingua d'estes povos, *qui ipsorum lingua celtæ, nostra Galli appellantur.*

O snr. Vanderkindere calcula que as differenças de nomes não implicam differenças ethnicas. Os germanos chamavam-lhes deutsch, os latinos chamavam-lhes germani, os francezes allemães, os italianos tudesci. O povo é muitas vezes chamado pelo seu visinho pelo nome da tribu mais proxima. Os allemães eram a tribu germanica mais visinha da França.

Este povo celta possuiria uma unidade real? E'-o attestado pela sua lingua, a lingua aryana. Foram os celtas os primeiros que chegaram á Europa d'essa turma aryana.

O conferente apresentou, a proposito da questão phylologica, algumas observações interessantes. Os celtas fizeram desapparecer o *p* do idioma primitivo, o que não fizeram outras linguas. E' por este modo que *pater*, pae, se diz em irlandez, *atyr*.

As linguas derivadas do celtico ficaram naturalmente longe de permanecer puras. Dividem-se ellas em dous grupos: as linguas neo-celticas, o irlandez, o escocez e o manxe; no segundo grupo, a lingua do paiz de Galles, a de Cornouailles, o cornico. (A ultima mulher que fallava o cornico morreu ha uns vinte annos; tem-se fallado em erguer-lhe um monumento).

Todos os povos celtas fallavam a mesma lingua e entre todos elles haviá instituições similares. Recentemente encontraram-se as antigas leis irlandezas, e comparando-as com as instituições indus, um erudito inglez achou pontos de aproximação muito curiosos.

O que se torna caracteristico entre os celtas é a existencia dos *clans*, analogos ás *gentes* romanas. Encontram se nos celtas os principios que dominavam nos germanos com relação ás reparações judiciarias.

A religião dos celtas offerece ainda muitas relações com a mythologia aryana; são personificações inconscientes das grandes forças da natureza. Isso assimila-se de tal modo á mythologia grega e latina que Cezar julgou encontrar na Galia a mesma religião que em Roma.

Appollo usava differentes nomes e curava as doenças; muitas localidades thermaes eram consagradas a Appollo.

O typo celtico é sensivelmente descripto do mesmo modo por todos os historiadores, qualquer que fosse a tribu de que se occupassem. Os gaulezes téem os cabellos louros, os olhos azues claros e são de uma estatura elevada. Porque é que o typo actual francez se parece tão pouco com este retrato? Os snrs. Henri Martin e de Belloquet crêem que havia em França uma raça primitiva que foi submettida pelos celtas e que depois alcançou a superioridade.

As ideias do snr. Vanderkindere foram combatidas pelos drs. Yseux, Houzé e Jacques. Os romanos, disse este ultimo, deram o nome de celtas a todos os povos do outro lado dos Alpes. E' tambem a opinião expressa pelo snr. Bertrand na *Revista de anthropologia*. Sob o nome de celtas, Broca não comprehendia senão os saboyanos, os auvernhezes e os bretões, povos que longe de ser altos e louros, são baixos e trigueiros e téem o craneo brachicéphalo. Os outros considera-os como germanos.

O professor Philipson não concorda com esta theze e compartilha da maneira de vêr de Vanderkindere.

Na sessão precedente a Sociedade recebera uma communicação do dr. Houzé, ácerca do craneo das nossas populações. O snr. Houzé estudou nas casernas 800 typos differentes.

Resulta das suas investigações que a raça flamenga que se liga ao tronco germanico, accusa uma protuberancia occipital mais accentuada que a raça wallona, apparentada ao tronco celtico. Emquanto que a primeira tem por signaes caracteristicos os cabellos louros e os olhos azues claros, a segunda offerece como signaes distinctivos os olhos pardos e os cabellos escuros».

DESENHOS

JOSÉ DE SOUZA

Retrato desenhado de photographia por Marques de Oliveira

A *Arte Portugueza* presta hoje um tributo de saudade indelevel á memoria de José de Souza, collocando o seu retrato no pequeno Pantheon que edificou nas suas paginas para todos os artistas, que partindo-se d'este mundo, deixaram assignalada a sua existencia por trabalhos reveladores de uma aptidão louvavel. A esse retrato juntamos alguns dados biographicos que na simplicidade das suas minudencias pódem ainda assim definir e caracterisar bem aquella organisação artistica, que a posteridade deve reverenciar como o prototypo do trabalho.

José de Souza nasceu em Aveiro a 14 de fevereiro de 1842, sendo filho de Antonio José de Souza e de D. Marianna Joaquina de Souza. A falta de meios não lhe permittiu obter desde o principio uma educação que o habilitasse a desenvolver os recursos de engenho e de intelligencia que começára a patentear nos primeiros annos, porém em compensação seus paes inocularam n'elle os principios de honestidade e de amor ao trabalho que formam o verdadeiro homem de bem.

Desde creança revelára elle tendencias muito pronunciadas para as artes, chegando a construir uma pequena carruagem e até a produzir as ferramentas com que teve de fabricar as diversas peças que a compu-

nham, dando com estes e outros brinquedos uma prova frisante do seu engenho precoce.

Como a fortuna lhe era pouco propicia na sua terra natal veio para o Porto onde esteve empregado por algum tempo na typographia do snr. Anselmo de Moraes, estabelecendo-se depois com uma officina da mesma natureza, de sociedade com o snr. Adolpho Coelho. Mais tarde, tendo feito alguns ensaios felizes em gravura, dedicou-se a essa arte, passando a typographia e foi então que começou verdadeiramente a sua vida de artista.

Sem principios nem uma educação technica que lhe auxiliasse a vocação, supriram n'elle a falta de taes elementos, uma força de vontade e uma intelligencia que em breve se revelaram por trabalhos que lhe tornaram o nome conhecido e apreciado.

A primeira medalha que gravou, foi a da Exposição de aves do Palacio de Crystal, e essa tentativa feliz secundou-se por outras producções identicas, entre as quaes se assignala como uma das mais perfeitas e distinctas a medalha que fez por occasião do centenario de Camões.

O exito que essa medalha obteve e os louvores que mereceu das pessoas mais competentes auguravam a José de Souza um dos primeiros logares entre os gravadores portuguezes, logar que sem duvida teria alcançado se a morte não viesse tão cedo aniquilar-lhe os esforços e o talento.

A commissão promotora do monumento a José Estevão, em Aveiro, encarregára-o da medalha commemorativa d'essa homenagem prestada ao eminente tribuno, e comquanto já adiantada, o artista não pôde comtudo concluil-a, o que foi uma das maiores maguas que lhe entristeceram os ultimos dias da existencia.

Dizia elle muitas vezes: — «Sei que morro e a pena que me resta é não poder terminar a medalha de José Estevão».

E justificado era o seu pezar, porque essa medalha, de que damos uma reproducção, denota os progressos que o artista fazia de dia para dia e para os quaes muito contribuiam os seus estudos de dezenho no *atelier* do Centro Artistico que frequentou sempre com notavel aproveitamento.

Fôra um dos socios instaladores d'esse gremio, a que dedicava verdadeira affeição pelas luzes que n'elle recebia e fez parte da sua direcção na qualidade de thesoureiro.

No vigor da idade, de uma organisação robusta e de habitos simples e morigerados, uma affecção pulmonar arrebatou-o d'este mundo em pouco mais de um anno.

José de Souza reunia a qualidades apreciaveis de caracter e de coração uma modestia que mais lhe faziam realçar os merecimentos. Activo e infatigavel nos esforços que cada dia empregava para alcançar uma reputação venerada na arte, viu bem cedo apagar-se-lhe a luz da estrella que refulgia no firmamento do seu futuro laborioso.

Sobre a campa modesta que encerra o seu cadaver, depomos penalisados as perpetuas da nossa eterna saudade.

Junto ao retrato de José de Souza acha-se reproduzida, segundo um dezenho de Thomaz Costa, a medalha, que não chegou a concluir, commemorativa do monumento que vae erguer-se em Aveiro ao eloquente parlamentar José Estevão.

MANOEL M. RODRIGUES.

NOÉ AMALDIÇOANDO SEU FILHO CHAM

Quadro de Marques Guimarães, croquis do author

Este quadro constitue o exame do 5.º anno de pintura do snr. Marques Guimarães, que acaba de concluir o seu curso na Academia Portuense de Bellas Artes com aproveitamento distincto.

A composição de que se tracta mereceu a classificação de digna de elogio, obtendo por isso dezesete valores.

MANOEL M. RODRIGUES.

A TIGELLA PARTIDA

Quadro de Silva Porto, desenho de Custodio da Rocha.

Pertence à Academia Portuense de bellas-artes este gracioso quadro de Silva Porto, tendo sido uma das remessas d'aquelle artista quando, como pensionario do estado, estudava em Roma.

O assumpto está claramente definido. Uma raparigiunha dos arredores de Roma deixou por descuido cahir a pequena escudella, e no sobresalto angustioso do primeiro momento ficou como fulminada, mal contendo as lagrimas que estão prestes a burbulhar-lhe nas palpebras. Faz pena a pequenita e ao reparar-lhe no rosto entristecido, e nos cacos que lhe ficaram aos pés, dá vontade á gente de reparar o desastre com alguma moeda que a compense do susto e a livre da correcção que a espera em casa.

Este quadro esteve na exposição universal de Pariz de 1878, e na ultima da Sociedade Promotora de Lisboa.

MANOEL M. RODRIGUES.

ANTIGUIDADES DE GUIMARÃES E VIZELLA

Croquis de Soares dos Reis

N'este conjuncto de curiosidades archeologicas, que constituem copias de apontamentos de carteira do snr. Soares dos Reis, distingue-se em primeiro lugar o martello de ferro, da porta do historico Castello de Guimarães.

E' notavel esse martello pelas suas dimensões, pois mede meio metro de comprido. A sua fabricação remonta ao 16.º seculo, como bem o demonstram os ornatos abertos a ponção e que se encontram a miudo nas ferragens d'aquella epoca.

Junto ao dezenho do martello vê-se indicada a fórma da ornamentação que se acha repetida n'aquelle exemplar de serralheria de 1500.

A janella em seguida reproduzida, pertence á parte das ruinas dos antigos paços dos Duques de Bragança, de Guimarães, que olha para o lado da capella de Santa Margarida.

E' de granito essa janella e apresenta um specimem curioso e pouco vulgar, entre nós, da architectura civil da idade média.

O edificio ameiado que se vê no alto da pagina é a graciosa capella da Senhora da Tocha, mais vulgarmente conhecida pelos povos da localidade, por capella da Santa Capelluda, situada nas proximidades das Caldas de Vizella.

Ergue-se esse pequeno templo de architectura gothica em um monte não muito distante da egreja parochial de Santo Adrião de Vizella, e apesar da sua extrema simplicidade possue alguns detalhes interessantes.

Muitas das ameias que coroam o edificio são ornamentadas e d'essa ornamentação vão reproduzidos, mais abaixo do dezenho, dous exemplos dos mais curiosos.

No interior da capella existe ainda uma grade de ferro, de estylo gothico, de fórma simples e que felizmente tem sido poupada ás profanações que téem desfigurado tantas e tão bellas construcções religiosas antigas, e de que o pequeno edificio de que se trata, não foi já isento em parte.

Que o conservem comtudo tal qual está, e que novas obras de reparação não venham ainda um dia a tirar-lhe completamente o caracter da sua architectura.

MANOEL M. RODRIGUES.

CONFERENCIAS

SOBRE A

EXPOSIÇÃO DA ARTE ORNAMENTAL

PELO SNR.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

A oitava conferencia, que se realisou no dia 12 de julho, teve por assumpto *A industria ceramica (oleira) e do vidro; esmaltes na Exposição.*

O conferente fez sentir a necessidade de dividir a materia da ultima secção (esmaltes) pela conferencia que ia fazer e pela immediata (metaes), por isso que o esmalte se applicava tanto á materia cerâmica como á materia metallica.

Em seguida começou por demonstrar a intima relação da industria textil e da ceramica pelos typos ornamentaes, e o modo e a razão por que n'esta ultima se haviam conservado os typos artisticos mais archaicos da industria textil; os exemplares tinham desapparecido, mas o padrão ficára na ceramica; esta ligação historica e esthetica, que o conferente enunciára na sexta conferencia sobre a industria textil, foi demonstrada com o auxilio de uma serie de estampas caracteristicas, que representavam um intervallo de mais de 2:500 annos começando nos typos assyrios das ruinas de Khorsabad, Kouyounjik, tumulo de Midas, etc., até aos typos arabes da Peninsula em Granada, Sevilha (Alcazar e Casa de Pilatos) etc.; em todas essas estampas os padrões de antigos tapetes perdidos eram visiveis no azulejo.

O artista oriental foi levado a esta transportação de typos por varios motivos: as condições do clima, o aceio, a economia, a vantagem da maior duração, alliada a maior fausto, a necessidade de cobrir grandes superficies muraes com uma ornamentação permanente e resistente á acção da atmosphera.

Os tapetes com que o oriental cobria os muros das suas casas em dias de festa não satisfaziam as condições indicadas. Os seus palacios eram nus vistos de fóra; era mister vestil-os em dias de gala, e em regiões onde o marmore era raro; recorria-se naturalmente ao barro, ao tijolo vidrado e colorido, ao azulejo. Citou como por exemplo a Alhambra, palacio modesto, sem caracter exterior notavel, como se via pelas photographias, mas deslumbrante, feerico, no interior; dentro das quatro paredes accumulava o artista arabe todos os prodigios da sua incomparavel arte *decorativa* escondendo ciosamente esses esplendores, que eram apenas vistos pela mulher amada, que elle occultava com egual ciume das vistas profanas. O mesmo na mesquita, no seu templo; apenas o *minaret* se erguia como signal visivel, externo do culto.

Se é certo que não foi o oleiro arabe que ensinou ao habitante da Peninsula a arte de trabalhar no barro, não é menos certo que foi elle quem fecundou a sua ornamentação, e deu cunho original á ceramica peninsular desde o seculo X até ao seculo XVI, e mesmo até hoje em certos e determinados typos tradicionaes.

A ceramica peninsular antes dos arabes seguiu simplesmente os typos romanos mais ou menos bem imitados, (olaria de Sagunto).

O conferente fez notar que os exemplares romanos e de transicção ainda não estão devidamente classificados, apesar dos trabalhos muito notaveis hespanhoes e estrangeiros, que remontam até ao fim do seculo passado.

Alludiu á classificação do Conde de Lumiares, aos trabalhos do professor Hubner, ás descobertas do snr. Sarmento em Citania, e á discussão sustentada por este archeologo com o snr. Henri Martin e outros a proposito dos typos de Citania e Sabroso, que elle, conferente, tambem encontrou na região da Serra da Estrella em 1881. De passagem fez notar a relação d'esses typos com outras descobertas pelo snr. Schliemann na Asia Menor, relação que o snr. Sarmento já notára antes.

Varias estampas serviram para elucidar a referencia, notando-se entre ellas, por ex., um typo da ornamentação parecido com o da *pedra formosa* de Citania. Em outras estampas apresentou os typos de Chypre, publicados pelo snr. Cesnola, que estabelecem a relação entre os typos archaicos gregos e typos egypcios e assyrios; finalmente, n'outras, viam-se os typos das estações prehistoricas da Europa central e dos paizes do Norte, que ainda téem grande importancia para o estudo dos typos prehistoricos peninsulares, quanto á fórma e quanto á ornamentação, na epoca pre-romana.

De todas essas ornamentações, de todas essas fórmas pouco resta; a arte arabe absorveu tudo, modificando até as fórmas greco-romanas tão preponderantes em toda a parte.

O orador fallou primeiro do azulejo e depois dos vasos arabes.

Os azulejos mais antigos, que são os exemplares feitos de mosaico, não remontam além do seculo X; são muito raros em toda a parte, até mesmo em Hespanha. Depois fizeram o azulejo de chapa inteira, em

logar do mosaico, mas com o mesmo desenho geometrico; á proporção que se avança do seculo XV para o XVI, o elemento vegetal prevalece, ficando reduzido o desenho geometrico a um simples caixilho que emmoldura a planta, depois no seculo XVI apparece a figura humana, predominando em grandes composições tiradas da historia sagrada ou da mythologia; o azulejo sahe do seu logar modesto como *alizar* (revestimento do terço inferior da parede e cobre toda a superficie mural), estendendo-se em grandes quadros, e occupando o logar que nos seculos anteriores pertencera aos pannos de raz. Geralmente attribuia-se em Portugal aos antigos azulejos datas erroneas, suppondo sempre ser cousa muito antiga. Os azulejos de Alhambra, por exemplo, não vão em geral além do seculo XIV, mesmo porque o palacio é relativamente moderno, começado no meado do seculo XIII; o Alcazar de Sevilha é do meado do seculo XVI, a casa de Pilatos da mesma cidade do fim do seculo XV para o seculo XVI.

Em Portugal são rarissimos os azulejos anteriores ao seculo XV. Ha-os na Sé Velha em Coimbra. Os mais antigos do palacio real de Cintra que são nobilissimos não irão além do meado do seculo XV; abundam alli os do seculo XVI, que imitam typos archaicos. São frequentes em toda a parte os azulejos dos seculos XVII e XVIII. Só os não ha na Exposição, onde apenas souberam reunir umas mesquinhas amostras dos typos do seculo XVI, quando se podia ter reunido uma collecção magnifica n'esta especialidade, que serviria, mais que nenhuma outra da Exposição para demonstrar, em pequeno espaço *todos os typos ornamentaes* desde o seculo XIII até ao XVIII. Bastava que a commissão tivesse reunido só a collecção do snr. Nepomuceno, sem duvida a primeira do paiz, e talvez da peninsula, no genero azulejo.

O conferente extranhou que não tivesse sido chamado a fazer parte da commissão uma pessoa tão entendida n'este assumpto, como era o snr. Nepomuceno, o qual tinha prestado notaveis serviços nas obras de conservação do celebre mosteiro da Madre de Deus, e tinha alli organisado um muzeu de ceramica nacional muito notavel, o qual foi depois roubado por quem quiz; o mesmo cavalheiro salvára o relicario da rainha D. Leonor, que já tinha sahido do convento por abuso das religiosas e fraude de terceiro. Bastava notar este facto para avaliar as vistas mesquinhas, a falta de criterio e de sciencia das cabeças que influiram na nomeação da commissão.

A secção de azulejos da Exposição era simplesmente uma miseria, havendo os notabilissimos da Madre de Deus do seculo XVII feitos sobre cartões de Rubens ou da sua escola, havendo os não menos notaveis de primeira ordem, da egreja de S. João Evangelista de Evora do seculo XVIII, e assignados por um portuguez Antonio de Oliveira; havendo os de Queluz, deliciosos typos do fim do seculo passado, que revestiam ainda ha cinco annos os alegretes do jardim do palacio; havendo abundancia, variedade, exemplares bem conservados que podiam ter sido desenhados e coloridos em grande escala para a sala. E onde faziam melhor figura e melhor serviço do que os quadros que alli e em outras salas foram amontoados sem criterio, como se a enorme confusão dos objectos das vitrines não fosse sufficiente!

Alludindo á secção de porcelana na Exposição, pediu o conferente para que o dispensassem de passar em revista essa immensa *chinoiserie*, que entulhava a sala com centenas de objectos, que não téem valor algum como typos artisticos e quasi nenhuma significação historica, a não ser a do objecto ser encommendado por algum fidalgo ou *parvenu* antigo ou moderno aos mercadores, não sendo uma parte dos objectos nem mesmo chinezes, mas sim imitações hollandezas, flamengas, allemãs e francezas, porque nós nem já á India iamos, nem a possuiamos quando a maior parte d'essa *chinoiserie* veio para Portugal.

Ainda menor importancia tinham para nós os objectos de Saxe, a porcelana ingleza, hollandeza e franceza; apenas a primeira e ultima tinham valor para a Hespanha que aprendeu a trabalhar n'esses typos. As imitações de Talavera em *Fayença* pelos typos italianos e francezes, depois da divisão da industria hespanhola no seculo XVI em duas correntes, — a da tradicção mosarabe (que nunca se extinguiu,) e a da imitação europêa, — attingiram um elevado grau de perfeição, bem como as imitações dos typos francezes, inglezes e allemães pelas fabricas de porcelana de Alcora e Buen Retiro. Isso sim, isso era arte notavel de imitação; o *Rato* era apenas um *ratinho* muito modesto; a sua fayença tinha uma modelação deficiente, uma vidragem fraca, cobarde, uma polychromia muito pobre com côres monotonas, que o conferente analysou. A industria não teve tempo de crescer, não teve alimento e protecção sufficiente; a importação de Hespanha destruia já no seculo XVII toda a concorrencia. O ensino theorico, mesmo, só no principio d'este seculo é que appareceu. A invasão franceza cortou novamente o fio, e até hoje ninguem mais se lembrou d'esse ensino, d'esses compendios portuguezes, aliás muito notaveis para a epoca em que foram feitos (1806-1808) e ainda hoje estimaveis.

Essas obras, os tratados, em geral excellentes, de Velloso Xavier, Pereira da Silva, Manso Pereira para a louça de barro, para a louça vidrada, fayença franceza, de Saxe e de Inglaterra, estavam tão esquecidos como a obra não menos notavel, de 1724, de João Stooter sobre os vernizes, a de Guiral e Pacheco sobre as ligas dos metaes no seculo anterior, e as de duas duzias de outros autores sobre technologia, que escreveram em portuguez e que ninguem estuda, que ninguem lê, servindo-se o operario, quando muito, de miseraveis compilações d'esses livros theoricos do seculo XVII e XVIII, feitos por algum livreiro mais esperto dos nossos dias. E como hade o operario ter conhecimento d'essas obras, se na exposição ninguem pensou nos livros de ensino! Se ninguem expoz, ao menos, os tratados portuguezes? Como querem então que o operario aprenda? Pelos exemplares, pelo cahos, que se via nas Janellas Verdes, onde a propria commissão classifica hoje como sendo do seculo XIV aquillo que hontem era do seculo XII, torna-se isso impossivel; aprender n'estas condições com semelhantes guias, que a cada passo promovem a confusão com essas ideias, que apparecem ao acaso, e que se vão embora com a mesma semceremonia com que se apresentam, aprender assim é impossivel, repetimos.

(*Continúa*).

CHRONICA

Em conferencia da Academia Portuense de Bellas Artes, foi approvado por unanimidade o unico candidato ao concurso para preenchimento da cadeira de dezenho historico da referida Academia, o snr. João Marques da Silva Oliveira, professor interino da mesma cadeira que acaba de ser promovido officialmente á effectividade d'esse lugar.

Os nossos parabens ao agraciado e á Academia por contar entre os seus membros mais um artista emerito.

— O resultado dos exames feitos ultimamente na Academia Portuense de Bellas Artes foi o seguinte:

Desenho historico: — 5.º anno — Rodrigo Soares 11 valores; e Manuel Antunes da Costa Guimarães, 10.

4.º anno — Serafim de Souza Neves, 14 valores.

2.º anno — Arnaldo Redondo Adães Bermudes, 15 valores; Eduardo Augusto Ferreira de Moura, 10; Manoel Rodrigues da Capella, 11; Joaquim Antonio de Novaes Junior, 10; e José Pinto Ferreira, 11.

1.º anno — Antonio Peres Dias Guimarães, 10 valores; Benjamim Alves Velludo, 11; Jorge Henrique Gomes, 10; José de Almeida e Silva, 16 no 1.º anno e 15 no 2.º; Augusto Luiz de Freitas, 10; Miguel Ventura Terra, 14 no 1.º anno e 12 no 2.º; e D. Christina Amelia Machado, 16 no 1.º anno e 12 no 2.º

Charles Cousin, apresentou uma academia desenhada pelo modelo vivo, e foi considerado apto para ser admittido á matricula do primeiro anno de pintura historica.

Pintura historica — 5.º anno — Joaquim Augusto Marques Guimarães, 17 valores; e Antonio Molarinho da Costa Ramos, 12.

4.º anno — Joël da Silva Pereira, 12 valores; Adolpho Nunes, 14; e Francisco Aguiar dos Santos, 15.

2.º anno — João Augusto Ribeiro, 10 valores.

1.º anno — João José Nogueira, 11 valores.

Esculptura — 4.º anno — Joaquim Augusto Marques Guimarães, 17 valores.

3.º anno — Serafim de Souza Neves, 16 valores.

1.º anno — Thomaz Figueiredo de Araujo Costa, 15 valores no 1.º anno e 16 no 2.º; e Antonio Alves Pinto, 10.

Architectura — 4.º anno — Serafim de Souza Neves, 16 valores; Manoel Antunes da Costa Guimarães, 17.

3.º anno — Joaquim Pereira Lopes, 12 valores; e Julio da Silva Vaz, 14.

2.º anno — Antonio Peres Dias Guimarães, 14 valores; Arnaldo Redondo Adães Bermudes, 17; Benjamim Alves Velludo, 12; Manoel Maria Pinto dos Santos, 14; Manoel Rodrigues da Capella, 12; Joaquim Antonio de Novaes Junior, 15; Augusto do Amaral Semblano, 16; e Francisco Manoel de Oliveira Carvalho, 17.

1.º anno — Alfredo Vieira Ferreira, 10 valores; Francisco José Rodrigues Junior, 12; Francisco Pinto de Castro, 12 no 1.º anno e 10 no 2.º; Francisco da Silva Reis, 14 no 1.º anno e 10 no 2.º; Miguel Ventura Terra, 14 no 1.º anno e 10 no 2.º; e José de Almeida e Silva, 16.

Obrigados para o curso de engenheria — Saturnino de Barros Leal, 12 valores; José Maria Pinto Camello, 10; Theophilo Leal de Faria, 10.

Perspectiva — Joël da Silva Pereira, 18 valores.

Em conferencia geral de 30 de agosto de 1870 resolveu-se que o valor n.º 10 fosse o minimo para a approvação simples; o n.º 16 o minimo para digno de elogio; o n.º 18 o minimo para digno de louvor ou de premio, havendo-o; e que o n.º 20 fosse o maximo dos valores.

— Acham-se já collocados nas galerias de esculptura do museu do Luxemburgo alguns dos novos trabalhos adquiridos pelo governo francez no ultimo Salão.

São elles o *Ninho*, de Croisy; a *Idade de ferro*, de Lanson; *Salammbó*, de Idrac; *Suzana*, de Marqueste.

— A Academia Raphael, de Urbino, acaba de organisar uma commissão sob o patrocinio do principe Humberto, para promover as subscripções destinadas a elevar um monumento ao illustre pintor, na sua terra natal.

As circulares da Academia Raphael, a que estão juntas as folhas da subscripção, explicam que as despezas calculadas para o monumento projectado elevam-se a 80:000 liras, o maximo. Para reunir esta somma, as circulares são dirigidas a todas as pessoas que na Europa se interessam pela gloria do *divino pittore*, como dizem os academicos de Urbino.

O monumento consistirá em uma estatua que será executada em marmore de Carrara e erecta em uma praça de Urbino.

O concurso destinado á escolha do melhor modelo está já aberto, compondo-se o jury de julgamento, de diversas corporações scientificas e artisticas de Italia.

O author do projecto classificado em primeiro lugar receberá 1:500 francos; o author do classificado em segundo, 1:000 francos; e do terceiro 500 francos.

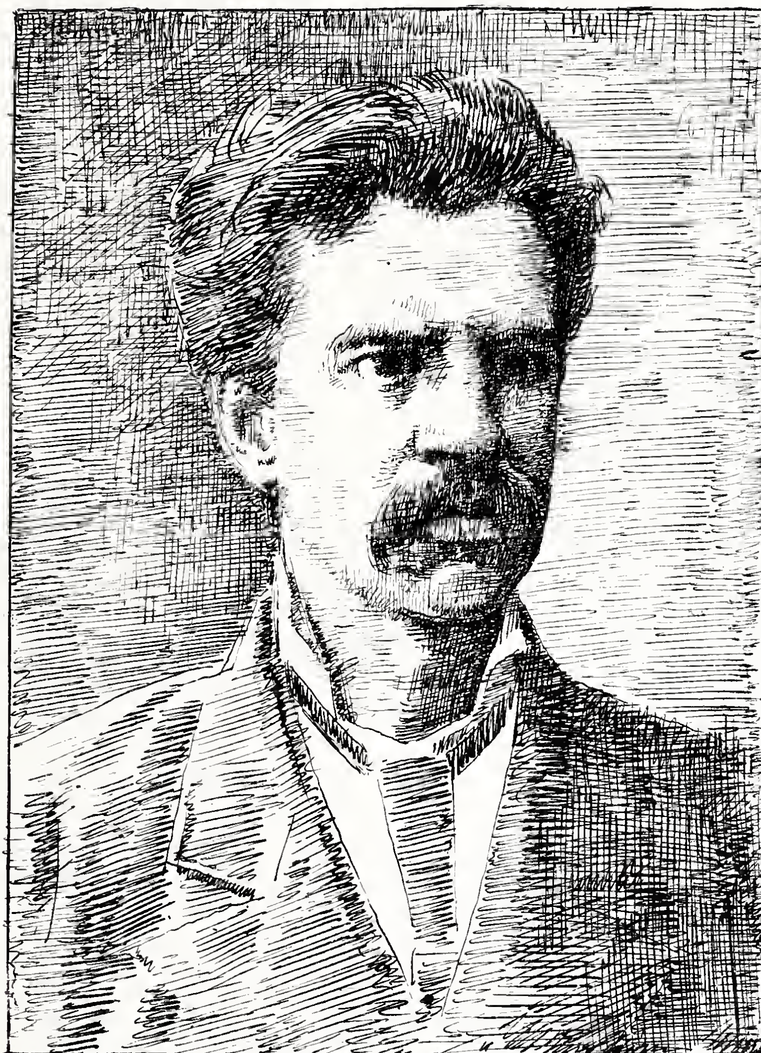
— O dyptico do sr. Guillaume Dubufe que figurou no salão de 1882 intitulado a *Musica profana e a Musica sagrada*, acaba de ser comprado pelo governo francez para o Conservatorio de Pariz, onde será collocado quando o architecto Ch. Garnier terminar a reconstrucção parcial que foi encarregado de executar.

— Henrique Lehmann, fallecido ha pouco em Pariz, estabeleceu um premio trienal de 3:600 francos destinado ao pintor que não tenha mais de 25 annos de idade, e que haja executado no intervallo dos tres annos precedentes, um trabalho (quadro ou cartão acabado) que pela escolha do assumpto, pela composição, pelo estylo e pela execução, *proteste o mais eloquentemente possivel contra a degradação da arte, que as doutrinas preconisadas hoje parecem favorecer.*

O premio terá por titulo: «Premio Lehmann, para o encitamento dos bons estudos classicos».

— Falleceu em Munich um esculptor de talento, Jean Hulbig, nascido em 13 de julho de 1814 na Baviera. Executára muitas encommendas importantes não só para a Allemanha, como tambem para a Austria, Russia e America. As suas obras mais conhecidas são: os leões do jardim real de Munich, os leões do arco de triumpho da mesma cidade, a estatua do rei Maximiliano II, em Lindau, um grupo de banhistas, em marmore, que está em New-York, a America do Norte, estatua allegorica, e muitos monumentos funebres na Allemanha, na Belgica e na Russia. A sua obra mais consideravel é o formoso grupo a «Collocação na Cruz», que se admira em Oberammergan.

Manoel M. Rodrigues.



Retrato de José de Souza — Desenho de Marques d'Oliveira



Medalha gravada por José de Souza — Desenho de Thomaz Costa



Noé amaldiçoando seu filho Cham — Quadro de Marques Guimarães, croquis do auctor



A tigela partida — Quadro da Silva Porto e desenho de Custodio da Rocha

Antiguidades de Guimarães e Vizella — Croquis de Soares dos Reis

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(Continuação)

Ainda que a extremidade inferior do tronco seja mais larga na mulher, as dimensões da parte infra-umbilical do abdomen differem comtudo muito pouco d'um para outro sexo. N'esta comparação Sappey tomou por guias quatro pontos de reparo, em primeiro logar as duas espinhas iliacas, em segundo o umbigo e a symphise pubica.

Estes quatro pontos representam os quatro angulos d'um losango que tem por eixo maior a *linha bi-espinhosa* (horisontal que une ambas as espinhas iliacas anteriores superiores), e por eixo menor a linha vertical tirada dos pubis para o umbigo, *linha pubio-umbilical*. Os lados superiores do losango são constituidos por duas linhas lançadas do umbigo ás espinhas iliacas, *linhas umbilico-espinhosas;* e os lados inferiores são formados por outras duas linhas tiradas da symphise dos pubis para as ditas espinhas, e são chamadas *linhas pubio-espinhosas*. Eis as extensões de cada uma d'estas linhas em ambos os sexos:

HOMEM

	Média	Minima	Maxima
Linha bi-espinhosa, eixo maior	$0^m,252$	$0^m,210$	$0^m,280$
Linha umbilico-pubica, eixo menor	$0^m,158$	$0^m,130$	$0^m,190$
Linha umbilico-espinhosa, lado superior	$0^m,147$	$0^m,120$	$0^m,180$
Linha pubio-espinhosa, lado inferior	$0^m,153$	$0^m,140$	$0^m,180$

MULHER

	Média	Minima	Maxima
Linha bi-espinhosa, eixo maior	$0^m,257$	$0^m,200$	$0^m,280$
Linha umbilico-pubica, eixo menor	$0^m,161$	$0^m,140$	$0^m,180$
Linha umbilico-espinhosa, lado superior	$0^m,150$	$0^m,130$	$0^m,180$
Linha pubio-espinhosa, lado inferior	$0^m,155$	$0^m,140$	$0^m,180$

Se compararmos as medias correspondentes n'este quadro, notaremos que o losango infra-umbilical da mulher excede em todas as suas dimensões o do homem; mas verdade é que a differença é pequenissima. Assim o eixo maior d'este losango na mulher excede o do homem apenas em cinco millimetros; o eixo menor apenas em tres millimetros; os lados superiores em tres tambem; e os inferiores em dois. N'alguns individuos, os lados superiores e inferiores são eguaes; em caso tal o losango é perfeito.

A distancia comprehendida entre ambas as espinhas iliacas, ou eixo maior do losango, no homem, equivale a uma cabeça e 1 decimo, e na mulher a uma cabeça e 2 decimos.

A distancia que separa o umbigo da symphise pubica, eixo menor equivale a 7 decimos de cabeça no sexo masculino, e oscilla entre 7 e 8 decimos no sexo feminino.

Do que deixamos dito conclue-se que as dimensões da parte do abdomen comprehendida entre o umbigo e o pubis, quasi não differem d'um sexo para o outro, e que a suas differenças não estão em relação com a desproporção que existe entre a bacia do homem e a da mulher, pois que n'esta ultima póde a extremidade inferior do tronco attingir uma largura consideravel.

Já vimos que a maxima linha bi-iliaca póde ser de 32 centimetros no homem ao passo que na mulher póde chegar em circumstancia identica a 35 centimetros; e que a maxima linha bi-trochanteriana no homem póde ser de 34 centimetros, emquanto que a da mulher póde chegar até 40. A differença pois para maior será, na mulher, no primeiro caso, de 3 centimetros, e, no segundo, de 6. Se confrontarmos estas dimensões maximas da mulher com as médias e minimas do homem a differença torna-se-ha muito mais saliente ainda.

Nas mulheres hottentotes e boschimanas as dimensões da extremidade inferior do tronco assumem proporções verdadeiramente prodigiosas. Esta disposição que toma o nome de steatopygia resulta da enorme accumulação de tecido cellulo-adipozo n'essa parte do corpo.

A predominancia das dimensões transversaes da excavação pelvica e o maior affastamento dos trochanteres na mulher, imprime-lhe uma feição especial de ambulação differente da do homem.

O movimento de rotação da bacia em volta da vertical, durante a progressão, arrasta comsigo alternativamente os femures e por consequencia os grandes trochanteres. Este movimento de rotação pouco perceptivel no homem, torna-se muito apparente na mulher, principalmente na carreira, dando-lhe então um geito particular, que alguns téem comparado com o andar dos palmipedes.

O tronco póde ser séde de vicios de conformação que muitas vezes dependem de desvios do rachis, o qual póde estar inclinado lateralmente *(scoliose)*, incurvado para diante *(cyphose)* ou para traz *(lordose)*.

Assim como do comprimento dos membros inferiores depende em geral a estatura do individuo, assim do tronco depende o seu volume, ou corpulencia.

O volume do corpo está subordinado ás dimensões do esqueleto, ao desenvolvimento dos musculos, e á abundancia do tecido cellulo-adiposo. Compõe-se portanto de tres elementos principaes, e varia muito segundo estes apresentarem a sua proporção normal, ou qualquer d'elles adquirir grande predominancia sobre os outros.

Quando os ossos, os musculos e o tecido cellulo-adiposo se acharem associados nas proporções mais favoraveis ao livre exercicio de todas as funcções, o corpo conservará um volume ordinario, e a sua superficie apresentará o modo de configuração que lhe é proprio em cada sexo.

No homem, as saliencias osseas e musculares desenham-se por baixo da pelle; todas as depressões observadas nos tegumentos accentuam-se mais; e as suas formas assumem então o seu mais bello typo, mas conservam comtudo um certo ar válido e robusto.

Na mulher, o elemento osseo e o elemento muscular são menos desenvolvidos; mas o elemento adipozo é-o geralmente muito mais. Por isso na mulher as saliencias desapparecem na sua maior parte, as depressões esvaecem-se, e contorneam-se todas as fórmas. No sexo masculino, são os attributos da força que predominam e transluzem exteriormente; não conserva nada

das graças e das formas da infancia. Pelo contrario, no sexo feminino, são as formas infantis que ainda transparecem na edade adulta, mas mais esbeltas, mais delicadas, mais vaporosas. Razão tinha o nosso epico para dizer, fallando do crystallino corpo da mulher-deusa

Que tanto bem não é para esconder-se.

(Lusiadas, canto vi, est. xxi).

Se os systemas osseo e muscular attingirem muito elevado grau de desenvolvimento, o volume do corpo augmentará n'uma dada proporção. Todas as saliencias musculares tornar-se-ão extremamente accentuadas, ao passo que as saliencias osseas desapparecerão em parte.

D'estas saliencias osseas a maior parte occuparão o centro d'uma depressão ou fossête: n'este caso estão as saliencias espinhosas da bacia, as que se notam nos lados das articulações do cotovello e do joelho, e até mesmo os grandes trochanteres são sobrepujados pelas potentes massas musculares que os circumdam; o mesmo succede ás apophyses espinhosas das vertebras dorsaes e lombares marginadas d'ambos os lados pelos musculos espinhaes. Este modo de constituição, que recebeu o nome de constituição athletica, manifesta-se quasi exclusivamente no homem; era a da mocidade grega que disputava o premio nos jogos olympicos; Hercules representa o seu typo mais perfeito.

Se o elemento cellulo-adiposo adquirir predominancia sobre os mais, o volume do corpo augmentará rapidamente: tem-se, n'este caso, visto o corpo attingir dimensões extraordinarias, quasi monstruosas.

Um homem do condado de Lincoln, que foi apresentado ao rei Jorge i da Inglaterra em 1724, apresentava ao nivel do umbigo uma circumferencia de 1m,92, circumferencia que excedia a sua estatura, pois tinha d'altura 1m,86. O braço tinha 23 centimetros de diametro, e a perna tinha 29. N'outro inglez, que tambem viveu no seculo passado, a distancia que mediava entre ambos os hombros era de 1m,29, e pesava 317 kilogrammas [1].

N'outros individuos, o peso mostra-se, pelo contrario, consideravelmente diminuto.

N'esta cathegoria entra toda a serie dos anões. Os mais d'elles não pesam mais de 20 kilos, numero que representa apenas o terço do peso vulgar. Alguns téem ainda apresentado menor peso. O anão de Lucio, cuja estatua o imperador Augusto mandou fazer, não pesava mais de 8 kilos; e o d'Hopkin, cuja historia foi relatada por Browing, pesava apenas 6 kilos. Se confrontarmos este peso de 6 kilos com o de 317 acima mencionado, veremos que o homem mais leve está para o mais pesado :: 1:52; ao passo que o homem mais baixo está para o mais alto :: 1:5, differença enorme da qual não seria facil encontrar exemplo nos animaes das outras especies.

(*Continúa*).

Paiva e Pona.

[1] Veja-se o *Tratado de teratologia*, por Isidoro Géoffroy Saint-Hilaire, tomo i, pag. 263.

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 44)

—Satisfeito stou, respondeu Lactancio, e conheço melhor a grão força da pintura, que, como tocastes, em todas as cousas dos antigos se conhece e até no screver e compôr. E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que tem as letras com a pintura; que a pintura com as letras, si tereis; nem como são tão legitimas irmãs estas duas Sciencias que, apartada uma da outra, nenhuma d'ellas fica perfeita, inda que o presente tempo parece que as tem n'alguma maneira separadas. Mas todavia inda todo homem douto e consumado em qualquer doutrina achará que em todas as suas obras vai sempre exercitando em muita maneira o officio de discreto pintor, pintando e matizando alguma sua tenção com muito cuidado e advertencia. Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos d'elles que deixem de parecer pintura, e retavolos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce d'outra cousa senão do scriptor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartir da sua obra; e os mais faceis e tersos são de melhor desenhador. E até Quintiliano na perfeição da sua *Retorica* manda que não sómente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a propria mão saiba traçar e deitar desenho; e d'aqui vem, senhor M. Angello, chamardes vós ás vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamaes letrado, e quem se fôr mais ajuntar com a propria antiguidade, achará que a pintura e a scultura foi tudo já chamado pintura, e que no tempo de Demostenes chamavam *antigraphia*, que quer dizer debuxar, ao screver, e era verbo comum a ambas estas sciencias, e que a scritura de Agatharco se pode chamar pintura de Agatharco. E penso que tambem os egicios costumavam a saber todos pintar, os que havião d'escrever ou sinificar alguma cousa, e as mesmas suas letras glificas erão alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns *obeliscos* d'esta cidade que vierão do Egito. Mas se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito defficultoso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura. Mas para que o Senhor Francisco saiba quanta necessidade tem da poesia e quanto póde tomar do melhor d'ella, quero-lhe aqui mostrar quanto tem os poetas a cuidado (posto que isto era mais para um mancebo, que para mim) a sua profissão e intelligencia, e quanto a encommendam e celebram escoimada e sem borrões; e não parece que por outra cousa steveram trabalhando os poetas senão por ensinarem os primores da pintura, e o que se deve de fugir ou seguir n'ella com tanta suavidade e musica de versos, e com tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhe podereis pagar, por que uma das cousas em que elles mais studo põem e trabalham (digo os famosos poetas) é bem pintar ou

emitar uma boa pintura, e este tem polo primor, que com mais pronteza e cuidado desejam de explicar e fazer. E o que isto póde alcançar, este é o mais excelente e claro. Lembra-me que o principe d'elles, Vergilio, lançase a dormir ao pé de uma faia, como tem com letras pintado, a feição de dous vasos que fezera Alcemidonte em uma lapa cuberta de uma parreira labrusca, com umas cabras mastigando salgueiros, e uns montes azues em disparte fumegando; despois stá encostado sobre uma mão um dia todo, por ver quantos ventos e nuvens na tormenta de Eolo lançará, e como pintará o porto de Carthago n'uma enseada, com uma sposta ilha, e com quantos penedos e matas o cerrará. Despois pinta Troia ardendo; despois pinta umas festas em Cecilia, e além a par de Cumas uma strada do inferno com mil monstros e chimeras, e um passar de Aqueronte muitas almas; despois um Campo Elyseu, o exercicio dos beatos, a pêna e tormento dos impios; despois umas armas de Vulcano, feitas de sobremão; d'ahi a pouco uma amazona pintada e uma ferocidade de Turno, sem barrete na cabeça. Pinta as rottas das batalhas, muitas mortes, sortes de varões insignes, muitos despojos e tropheos. Lède todo o Virgilio, que outra couza lhe não achareis senão o officio de um Micael Angello. Lucano cem folhas despende em pintar uma encantadora e um romper de uma fermosa batalha. Ouvidio não é outra cousa todo senão um Retavolo. Stacio a casa pinta do somno, e a muralha da grão Thebas. O poeta Lucrecio tambem pinta, e Tibulo com Catullo, com Propercio. Aqueloutro pinta uma fonte, e um bosque ali perto, com Pano, pastor, tangendo uma frauta entre as ovelhas. Aqueloutro pinta um delubro e as ninphas ao redor, fazendo danças. Aqueloutro desenha bebado a Baccho, cercado de doudas mulheres, com o velho Sileno, meo caindo de cima de uma asna, e que quasi cairia se de um esforçado Satyro, que traz um odre, não fosse ajudado. Até os poetas satyricos pintam a pintura do laborinto. Ora que fazem os Lyricos, nem os sales de Martial, nem os tragicos ou comicos? Que fazem elles senão pintar arrezoadamente? E isto que digo, eu não lh'o alevanto, que cada um d'elles mesmo confessa que pinta, e chamam á pintura poesia muda.

N'essa parte dixe eu: — Senhor Lactancio, de chamarem á pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberão bem pintar, que, se elles alcançarão quanto mais ella declara e falla que essa sua irmã, não o dixerão, e antes eu a poesia sustentarei por mais muda.

Dixe a Senhora Marquesa: — Como provareis vós isso, spanhol, que dizeis, ou o fareis bom, que a pintura não seja muda, e que o seja a poesia? Ora vejamos, pois em nenhuma outra pratica mais digna se podia aproveitar este dia, o que n'isso sustentaes, e pois tarde se poderá ajuntar esta companhia, que aqui stá, em outra parte.

— Como quer V. Ex.ª, respondi, que ouse eu logo a o poder acupar com meu pouco saber, mórmente sendo decipulo d'uma muda Senhora e sem lingoa? — quanto mais que se vai já fazendo tarde, se a luz d'estas vidraças não engana; nem como me manda louvar uma minha namorada perante seu proprio marido, entre tão honrada côrte de quem conhece o seu merecimento? Que se aqui stevessem alguns duros contrarios podéra fazel-o, inda que n'isto erro, que menos era muito vencer aquelles taes emigos, que contentar a estes amigos; mas se tanto desejo tem V. Ex.ª valerosa de me ver não saber fallar, fallarei, não como emigo da poesia á qual eu sou muito obrigado e devo muito na virtude da minha profissão, ou da perfeição que eu desejei de ser minha, mas por defender ess'outra Senhora, que he inda mais minha, só pola qual eu inda folgo com a vida, e pola qual eu confesso que tenho voz e fallo, sendo ella muda, só de um dia acertar de lhe vêr mover os olhos; e quando ella ensina a fallar com os olhos, que fará se lhe vira mover os sabios beiços? Já os bons poetas (como dixe o Senhor Lactancio) com palavras não fazeis mais que aquillo que os inda meãos Pintores fazem com as obras, que aquelles contão o que estes exprimem e declarão. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos acupão, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectaculo tem como presos e embalesados todos os homens; e se os bons poetas a cousa por que se mais cansão e que tem por mór fineza é com palavras (porventura demasiadas e longas) vos mostrar como pintada uma tormenta do mar, ou um incendio de uma cidade, que se elles podessem antes o pintarião, a qual tormenta, quando acabaes, com trabalho de lêr, já vos o começo esquece, e sómente tendes presente o curto verso em que levaes os olhos, e o que vos isto melhor mostra, este é o melhor poeta.

(Continúa).

DESENHOS

MANOEL DA FONSECA PINTO

Retrato desenhado por Marques d'Oliveira

Temos de registrar hoje o fallecimento d'um artista de muito talento e disposição não vulgar, que, se tivesse vivido n'outro meio, teria conseguido elevar-se a uma altura a que poucos podem aspirar.

Referimo-nos ao professor jubilado e director da Academia Portuense de Bellas Artes o snr. Manoel da Fonseca Pinto, que nasceu no dia 20 de dezembro de 1802, e falleceu no dia 5 d'outubro do presente anno.

Era natural de S. Salvador de Magrellos, no concelho de Marco de Canavezes.

Foram seus paes João da Fonseca e Quiteria Maria. Tendo aprendido a ler, escrever e contar, e tendo um irmão de oito annos mais velho, que depois foi administrador do Correio de Coimbra, Alexandre da Fonseca Pinto, este chamou-o para essa cidade com tenção de o dedicar ao commercio.

E com effeito esteve caixeiro em differentes generos de negocio, e correndo com os seus patrões grande quantidade de feiras das mais notaveis do paiz como as de Vizeu, Gollegã etc, indo por fim parar a caixeiro d'um botequim.

Não parava porém muito tempo em parte nenhuma; o seu fito todo era vir para o Porto dedicar-se ao estudo do desenho e esculptura; e tanto fez e tanto trabalhou que por fim realisou os seus desejos conseguindo entrar na officina d'um esculptor muito conhecido n'aquelle tempo chamado João Joaquim, que

tinha um filho tambem de muita habilidade chamado Manoel Joaquim que se tornou amigo intimo do nosso biographado, sendo ambos muito alegres e divertidos e pouco mais ou menos da mesma edade.

Depois d'algum tempo de practica teve o dito João Joaquim o bom senso de permittir que o seu discipulo Fonseca Pinto frequentasse a aula de desenho, a de francez, e depois o primeiro anno mathematico na Academia de Marinha e Commercio, e n'estes estudos obteve um premio em desenho em 1827, sendo professor o habil gravador Raymundo Joaquim da Costa, e substituto o notavel artista João Baptista Ribeiro.

Como homem de muita habilidade e muito folgazão grangeou muitas sympathias, e ao mesmo tempo muitas obras que o tornaram em pouco tempo muito conhecido, e tanto que os contratadores do tabaco d'esse tempo quizeram brindar o snr. D. Miguel de Bragança para seu recreio com um vaso denominado Real Escuna, e escolheram-n'o para a execução das differentes figuras allegoricas e mythologicas e os baixos relevos que ornavam tanto os lados como a prôa e a pôpa do dito vaso: obra que lhe deu muita nomeada por que a riqueza dos dourados, a profuzão das decorações, o bem lançado e a feliz adaptação do todo chamaram com effeito a attenção de toda a gente.

Executou egualmente muitas figuras e obras de talha para quasi todos os navios de vela que então se construiam em grande numero no estaleiro do Ouro e em Villa Nova de Gaya.

Fez tambem alguns bustos retratos que lhe grangearam reputação, entre os quaes se notaram o da mãe dos Mayas de Santa Thereza, assim chamados por morarem na praça d'aquelle nome, e depois o de D. Pedro IV, no tempo do cerco, e que muito contribuiu para adquirir a estima do Imperador, da Imperatriz e depois da Rainha a sr.ª D. Maria II a quem tirou tambem o retrato em busto que faz pendant com o do dito imperador, um exemplar dos quaes se acha no Atheneu D. Pedro. Foi n'esta occasião que perguntando-lhe o imperador se desejava alguma cousa com que elle o podesse obsequiar, o nosso biographado apenas lhe mostrou desejos de ser nomeado esculptor da Casa Real.

Foi em consequencia das sympathias que havia grangeado perante a Familia Real, e outros personagens importantes d'esse tempo, que por Decreto de 11 d'agosto de 1834 foi nomeado para o logar de professor substituto da aula de desenho da Academia de Marinha e Commercio da cidade do Porto apesar de já haver sido posto a concurso officialmente esse logar, que foi exercido pelo agraciado até 15 d'outubro de 1836, data da sua demissão em consequencia dos acontecimentos politicos d'essa occasião.

Quatro annos depois por decreto de 15 de julho de 1840 foi nomeado para servir interinamente na cadeira de desenho da Universidade de Coimbra, annexa á faculdade de mathematica, com o vencimento annual de 350$000 réis que lhe seria pago na Academia de Marinha e Commercio da cidade do Porto. Tendo ido a Lisboa em 1842 receber uma herança, teve occasião de tirar o retrato desenhado e depois lithographado ao então ministro do Reino, Antonio Bernardo da Costa Cabral, que lhe offereceu o logar de professor d'esculptura da Academia portuense de Bellas Artes, por isso que era uma arte em que elle estava mais habilitado do que aquella em que elle se achava provido na Universidade, além de que n'esta funccionava interinamente, e na outra entrava logo como professor proprietario; o snr. Fonseca, honra lhe seja feita, declarou logo que agradecia muito o offerecimento que se lhe fazia, e mesmo porque preferia muito mais estar no Porto por ser uma terra a que estava ligado tanto por laços de parentesco como pelos da amizade; mas não podia aceitar por que não queria tirar o pão a ninguem, e principalmente a um collega carregado de familia: o ministro disse-lhe que esse collega estava demittido, e que o seu logar ia ser posto a concurso se elle snr. Fonseca o não aceitasse, e ao qual tinha direito pelos serviços já feitos; foi só então que o nosso biographado aceitou, e com effeito por Carta Regia de 14 de maio de 1842 e attendendo ao merecimento e mais partes que concorriam no agraciado, foi nomeado Lente proprietario da cadeira d'esculptura da Academia Portuense de Bellas Artes.

Por fallecimento do professor proprietario d'architectura civil e director da mesma, Joaquim da Costa Lima Junior, em 29 de janeiro de 1864, passou a desempenhar o cargo de director por ser o professor mais antigo n'este estabelecimento. Por apostilla de 29 de maio de 1863 obteve mais a terça parte do seu ordenado e por decreto de 23 de dezembro de 1880 foi jubilado com mais esse terço, continuando com a Directoria até ao presente.

Tirou muitos retratos desenhados e lithographados a celebridades politicas; fez outros em miniatura.

Sempre que tinha á mão papel e tinta ou lapis entretinha-se a desenhar tudo quanto lhe vinha á ideia, dando-se de preferencia a assumptos mythologicos e amorosos; e com effeito tinha muita imaginação e facilidade.

Em 1829 contrahiu matrimonio com a ex.ma snr.ª D. Candida Peregrina Pereira de Vasconcellos, filha unica do mui conhecido retratista d'esse tempo Antonio Simões Pereira de Vasconcellos, senhora mui prendada e mui digna de todos os respeitos e que n'uma idade bastante avançada ficou vivendo na companhia d'uma filha e d'um filho.

Na impossibilidade de dar uma relação circumstanciada de todas as obras por elle executadas não só por serem muito numerosas, como porque o artista a que nos referimos não deixou a relação d'ellas, em seguida apontamos aquellas que nos lembram, auxiliados ainda assim pela indicação de seu filho:

Uma porção de trajos das provincias do Norte que lhe foram encommendados pela rainha a senhora D. Carlota Joaquina;

S. João Baptista, para a egreja da Trindade do Porto;

Nossa Senhora Auxiliadora, para a egreja dos Congregados, idem;

O Coração de Maria, na egreja de S. Bento dos Frades, idem;

O Christo Crucificado para a egreja das Almas das Taypas, idem;

O passo da prisão de Christo, para Mathosinhos;

O passo da Coroação d'Espinhos, idem;

Nossa Senhora do Encontro, na egreja de Paranhos;

Nossa Senhora do Encontro, em Leça de Palmeira;

S. Pedro e S. Mamede, na egreja parochial de Vallongo;
Santo Elias e Santa Thereza, para Penafiel, (sae na procissão do Carmo);
Nossa Senhora do Encontro, para Silva-Escura;
Nossa Senhora do Encontro, para Santa Maria de Nogueira;
O Senhor dos Passos, idem, idem;
O passo do Senhor Açoutado, idem, idem;
O passo do Senhor Preso á Columna, para o Bom Jesus de Braga;
O Senhor quando lhe despem a tunica, idem, idem;
Nossa Senhora do Loreto, para Trancoso, (acha-se na egreja do Loreto em Lisboa);
Nossa Senhora da Conceição, para um convento dos Barbadinhos no Brazil;
Varias imagens do Senhor dos Passos para o Brazil e que estiveram expostas em varias egrejas do Porto, antes de irem para o seu destino.
A Senhora da Soledade, na egreja do Terço no Porto;
Nossa Senhora da Conceição da Rocha, na egreja da Graça do Porto;
Nossa Senhora da Conceição, na mesma egreja.
O passo da Flagellação, para Castello Branco;
O Senhor dos Passos, para a egreja de Papisios;
Nossa Senhora da Soledade, idem, idem;
Ecce Homo, idem, idem;
O Senhor dos Passos, para Agueda.
Nossa Senhora da Soledade, idem;
O Senhor dos Passos, para Agueda;
Nossa Senhora da Soledade, idem;
S. Jorge, mandado fazer pela Camara Municipal de Santarem;
Santo Affonso Maria de Ligorio, para a Regoa;
Nossa Senhora da Conceição, para a Galliza;
S. José, idem;
O passo do Horto, para Santa Maria de Peneda;
O Ecce homo, idem, idem.

Relação dos nomes d'alguns navios para os quaes fez figuras e ornamentos para a popa, proa e alforges:

D. João 1.º e 2.º, *Tentadora* 1.ª e 2.ª, *A Flor do Vez, A Flor do Porto, Camponesa, Almirante Cabo Verde, Europa, Africa, Asia, America,* o vapor *D. Pedro* v, o vapor *D. Luiz, Monteiro,* 1.º e 2.º, *Defensor da Fé, O Porto, O Lisboa, O Rio Lima, Serra do Pilar, Tamega, Douro, Formosa, Rio Lima, Flor de Beiriz, S. Manoel, Flor do Porto, Vasco da Gama, Amphitrite, Mattos,* 1.º e 2.º, *Rainha dos Mares, General Saldanha, General Rego, Conde de Ferreira, Conde de Villa Flor, Andorinha, Aurora.*

THADEU MARIA D'ALMEIDA FURTADO.

BAIXO RELEVO DE MANOEL DA FONSECA PINTO

Croquis de Soares dos Reis

Acompanhamos o retrato e a biographia do finado director da Academia Portuense de Bellas Artes, o snr. Manoel da Fonseca Pinto, com a reproducção de uma das suas obras mais notaveis.

E' o baixo relevo em gesso existente na aula de esculptura da mesma Academia e que representa o conhecido episodio do assassinato de D. Ignez de Castro.

O baixo relevo tem 56 centimetros de alto, por 44 de largo, e do merito d'essa composição dá uma ideia muito aproximada o croquis devido ao snr. Soares dos Reis.

MANOEL M. RODRIGUES.

ESPERANDO O SUCCESSO

Quadro de Henrique Pousão, desenho de Thomaz Costa

O assumpto d'este gracioso quadro está claramente definido. Um rapazinho dos arredores de Roma, uma d'essas galantes crianças que pela belleza do typo physico e pelo pittoresco do trage, servem de modello aos artistas, está em um atelier, como se deprehende dos accessorios espalhados pelo aposento. Em um momento de descanço, o pequenito pegou de um lapis e traçou em um bocado de papel uma d'essas figuras extravagantes que são o entretenimento e a phantasia das crianças quando querem representar a especie humana.

Completada a obra, o seu author que lhe achou enfinita graça, espera talvez um sorriso do artista como premio da sua habilidade embrionaria.

Eis o episodio que Henrique Pousão tratou no quadro que reproduzimos.

MANOEL M. RODRIGUES.

UM ARROIO

Desenho de Marques de Oliveira

Algumas arvores, a hervagem emaranhada do solo, e uma nesga de agua em que se refletem as sombras d'aquella vegetação agreste.

Uma folha de um album, por assim dizer, uma impressão aproveitada de momento pelo lapis de Marques de Oliveira durante alguma excursão de estudo, ao campo.

MANOEL M. RODRIGUES.

CONFERENCIAS

SOBRE A

EXPOSIÇÃO DA ARTE ORNAMENTAL

PELO SNR.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

(Conclusão)

A Exposição devia ser só peninsular, isto é hispano-portugueza; quando muito deviam ter admittido apenas aquelles typos estrangeiros, que influiram evidentemente sobre a arte peninsular e entre esses sómente os mais caracteristicos, regeitando os duplicados, tanto os duplicados insignificantes como os que atulharam as salas da exposição. D'esse modo havia methodo, clareza, equilibrio, e não ficavam na provincia centenas de objectos de que não ha amostra na exposição. O conferente referiu-se aqui novamente á exposição de Aveiro, tão notavel; a commissão local encheu quatro

salas com objectos em parte unicos, que o enviado de Lisboa não viu em parte e que em parte regeitou, porque entendeu que não tinham valor.

Assim perdeu a Exposição estofos unicos, exemplares de ceramica e de ourivesaria de primeira ordem de que não appareceram aqui especimens. Para que passar em revista essa quantidade de porcellana oriental, de porcellana allemã, franceza e ingleza da sala E, esses objectos que não davam de cada grupo nacional senão uma ideia incompletissima e dos quaes não havia entre nós, reflexo sensivel?

O mesmo se devia dizer da fayença, secção pobrissima, e que ainda assim se tinha de dividir por nove paizes incluindo Portugal e Hespanha. Este ultimo era o que se apresentava melhor na fayença, não só pelos seus productos arabes e mosarabes, mas ainda pelas suas imitações de typos italianos, francezes e inglezes (Talavera e Alcora). Portugal não tinha um só typo de porcellana, porque as pequenas amostras de Bartholomeu da Costa na sala G, não deviam entrar em conta; eram ensaios que precederam uma industria que devia nascer depois e não appareceu. N'esta parte referiu-se o conferente ás descobertas e trabalhos de Manso Pereira no Brazil cerca de 1790, que ninguem ainda classificou, ás declarações que se fizeram então sobre o estado da ceramica nacional, isto é da fayença. Se se considerar o que dizem os auctores portuguezes especialistas d'essa epocha, ficar-se-ha reconhecendo que o valor da fayença do Rato tem sido muito exagerado.

A fayença hespanhola citada tem sido confundida com a *melhor* estrangeira, como a melhor porcellana de Alcora e do Buen-Retiro o tem sido com a melhor porcellana franceza e ingleza. Isso sim, isso é arte muito valiosa, notando-se ainda que a creação do grande Conde Aranda em Alcora servia admiravelmente os interesses populares de Hespanha, produzindo centenas de milhares de typos baratos, de materia sólida e de bom gosto, procurando-se conservar os typos nacionaes, a tradição. Como essa tradição nunca se extinguira, conservando-se principalmente no Aragão, Catalunha e Valencia, facil foi ao Conde reanimar uma industria peninsular tão antiga e tão popular. A Hespanha mandou á Exposição uma pequena, mas selecta collecção de azulejos, de pratos, de vasos, de objectos de galanteria muito notaveis em fayença e porcelana, e os delegados hespanhoes tinham tido o bom senso de escolher só o melhor e de concentrar tudo n'uma sala; nós tinhamos espalhado o que possuimos de fayença hespanhola por oito salas, salteadas!

Continuando ainda a tratar de ceramica na secção hespanhola, chamou o conferente a attenção para o grande vaso arabe do museu archeologico de Madrid, apresentando uma photographia do vaso similar da Alhambra. Este é por alguns attribuido á arte persa, por causa das variantes notaveis da sua ornamentação.

A figura animal está alli tratada de um modo que pode levar a considerar o vaso do Alhambra como um producto de importação; certos auctores hespanhoes respondem ás objecções dos estrangeiros com a existencia dos nomes dos reis de Granada no dito vaso. Póde dizer-se tambem que a figura animal está no pateo dos leões, está nas celebres pinturas sobre couro do mesmo palacio; estes trabalhos provam, se quizerem, a relaxação da severa disciplina oriental, mas provam tambem a tolerancia do artista arabe, que acceitava da arte christã o que lhe convinha, não impedindo a alliança dos elementos artisticos que depois gerou a admiravel arte *mudejar*. Esse typo de grande vaso demonstrava evidentemente o modo admiravel como o artista arabe hespanhol conhecia a estructura, a anatomia dos vasos, e a lição esthetica que o povo recebia d'elles constantemente, porque o jarrão para a agua, para o azeite e para o vinho revestia-se de fórmas não menos bellas.

A Renascença italiana não inventou fórmas mais bellas que as hespanholas, nem pode desthronar estas. A Italia exportou muita fayença para a Peninsula pelas provincias do Mediterraneo, mas não venceu a demanda. Lucca della Robbia, para citar só um dos maiores italianos, foi muito estimado entre nós, mas essa arte teve fracos imitadores. Em Aveiro viu o conferente imitações muito curiosas d'este mestre na exposição local. O que se via nas Janellas Verdes não era pouco, mas estava espalhado, como succedera com a fayença do Rato, por cinco salas do primeiro andar e uma do rez do chão. D'este modo se dividia, se amesquinhava o pouco que tinhamos de arte nacional.

Os objectos de fayença Robbia eram principalmente medalhões ordinarios, que foram do convento da Madre de Deus, e figuras do culto. Entre estas distinguia-se sobretudo o S. Jeronymo de Belem, que na passagem da egreja para a sala da Exposição foi vandalisado por um artifice ignaro. Não sabia, nem queria saber quem tinha sido o barbaro que havia conspurcado essa obra prima da arte; não sabia nem queria saber, em que casa de banhos se tinha sujeitado essa obra incomparavel a uma lavagem de *potassa crua*. Toda a vidragem, e, portanto, toda a modelação das superficies mais delicadas desapparecera. Era uma ruina, era um esqueleto; era o fructo de um dos attentados mais tristes que modernamente se tem praticado em Portugal sobre uma obra que escapou aos hespanhoes, ao terramoto, a francezes, etc., para acabar nas mãos da Academia que ordenou a sua ruina!

A este respeito chamava toda a attenção do publico portuguez para uma serie de attentados que pódem estar eminentes. Sabia que a Academia de Bellas Artes de Lisboa occupava nada menos de tres restauradores de quadros; ninguem conhecia a competencia de similhantes individuos, mas no momento em que o paiz se despovoava dos seus quadros antigos, para encher uma Academia, insaciavel, era necessario gritar *álerta* em nome da arte nacional, principalmente depois de termos esse tristissimo documento do S. Jeronymo, esse especimen de *restauração*. Os quadros haviam sido retirados da provincia sob o pretexto da Exposição; chegados a Lisboa ninguem os viu. Responde-se agora que a Exposição não era de quadros, mas onde estão elles? Provavelmente nas mãos dos restauradores.

O conferente apresentou uma photographia do S. Jeronymo, anterior á sua transferencia, que prova claramente a profanação. Era uma figura tostada pelos raios do sol, como de homem vivendo no deserto, escurecida pelo fumo das vélas e pelo pó dos seculos, quasi negra, mas veneravel e pura. Agora estava alli

um velho caduco, coberto de manchas duvidosas, escrophulosas; sahira de um hospital qualquer, mal curado da lepra, encobrindo-a com cataplasmas côr de rosa. Perdera toda a *patina*, o sello do tempo, como succedeu com um portapaz de prata branca da exposição que fôra a Londres, onde lhe tiraram um molde em gesso crú; o que era antes prata admiravelmente oxidada pelo tempo parecia agora aço pollido. Fazia-se isto com licença dos snrs. delegados portuguezes.

Não admirava que os inglezes nos desprezassem depois.

Passando à secção dos vidros, crystas e esmaltes, o orador foi breve. Vidros portuguezes anteriores ao fim do seculo XVI não os havia, e bastantes do seculo XVII e os raros do seculo XVI eram, na sua maior parte, hespanhoes. Os vidros hespanhoes eram confundidos até ha pouco com os venezianos, o que prova o seu alto merito; só nos ultimos annos é que o Barão Davillier tinha estabelecido uma primeira classificação d'esses vidros. No estrangeiro estão-se preparando novos trabalhos sobre o assumpto; mas convém recordar que os estudos iniciaes foram feitos n'esta arte industrial, como em todas as mais, pelo catalão Borell no seu magnifico *Tratado de desenho* em 3 volumes in-folio, obra que faz grande honra à Hespanha. A Hespanha póde, com relação à historia das suas artes industriaes, reinvindicar a prioridade dos estudos em todas as secções da historia que elles formam. Antes de Borell ha mesmo Cean-Bermudez (1800) e antes d'este o catalão Capmanny, no ultimo terço do seculo passado. E não são trabalhos sem critica, compilações indigestas; são trabalhos de profunda erudição, methodicos, que descem ás primeiras fontes, e onde os snrs. Passavant, Stirling, Street, Davillier (não fallando em trabalhos de segunda ordem como os de Robinson), foram achar a chave do enygma.

Ainda nos trabalhos dos esmaltes aprenderam os artistas hespanhoes com os arabes; mas aprenderam com grandissimo proveito. Na Exposição ha excellentes exemplares de esmaltes aragonezes nas salas A e M na vitrine da cruz do Funchal; estes ultimos classificou-os o catalogo como de Limoges! A classificação dos esmaltes é, em geral, uma das partes mais singulares do trabalho do singular catalogo; confunde-se alli esmalte, miniatura, niello, damasquinado; applica-se a palavra *embutido* à madeira, ao metal e á pedra; os termos *mosaico*, *tauxiagem* etc. estão nas mesmas condições. Pasma a gente do que vê. Não ha a menor distincção entre esmaltes *translucidos* e *opacos*, entre esmalte *incrustado* e *pintado*; isto é, as duas classificações geraes, quanto mais as especiaes.

O orador apresentou uma serie de especimens de cada variedade que annunciava, e fallou por ultimo dos *esmaltes mosarabes* de origem portugueza, existentes na Exposição, caracterisando-os de uma maneira geral com o auxilio de desenhos proprios.

A exposição, que será completada em outra conferencia na parte relativa aos esmaltes sobre metaes, foi acompanhada com um abundante material illustrativo, gravuras em madeira, chromos, photographias, desenhos do conferente etc., representando 47 estampas grandes, com mais de 400 objectos de ceramica, vidro, e esmaltes, pertencentes a todas as épocas e estylos.

CHRONICA

As Academias de Bellas Artes de Lisboa e Porto acabam de organisar novos programmas dos differentes cursos e de reformar os respectivos regulamentos.

A Academia do Porto pouco pôde melhorar o que estava estabelecido em consequencia da falta de recursos com que lucta, porém a de Lisboa, graças à ultima reforma, conseguiu organisar cursos regulares de disciplinas auxiliares, que no Porto virão a crear-se sabe Deus quando.

A Academia de Lisboa, pelos meios de que dispõe, creou diversos premios (medalhas de prata, de bronze, etc.), emquanto que a do Porto, não pôde fazer outro tanto por possuir apenas 60$000 para dividir em premios pecuniarios no curso de desenho, ficando os demais cursos sem esse incentivo.

Em Lisboa, comquanto a ultima reforma désse margem para melhoramentos importantes no ensino, o novo regulamento restringe-se a muitas das disposições da antiga lei organica. Aqui fez-se o mesmo, mas houve todo o cuidado em não estabelecer nada que fosse contrario a essa lei organica, que ainda não é letra morta para a escola do Porto.

Foi por essa circumstancia que o conselho escolar não admittiu uma proposta de um dos seus membros e a qual dividia os alumnos por classes, o que não era materia nova, e cada classe em graus que os alumnos alcançavam por meio de provas feitas em concurso.

Esta ideia tinha a grande vantagem de fazer acabar com o absurdo da lei, de obrigar os alumnos de tão diversos temperamentos e de tão variadas aptidões a completarem um curso em um determinado numero de annos.

Ainda assim essa anomalia modificou-se ha annos, permittindo-se aos estudantes mais distinctos o accumularem dous exames em cada anno.

Esta disposição continua a vigorar mas unicamente com referencia aos 1.os e 2.os annos de cada curso.

Como acima referimos, a Academia do Porto apenas possue 60$000 reis para premios. Ora realmente, com tão exigua quantia, não era necessario pensar muito para lhe dar a melhor applicação, apesar mesmo dos bons desejos do conselho em obter d'ella os maiores resultados. Foi a final a lei organica, de si tão defeituosa, que forneceu o que se desejava. Segundo a letra da referida lei estabeleceu-se um concurso especial para todos os alumnos do curso de desenho, sendo n'elle concedidos dous premios: um de 40$000 reis e outro de 20$000 e diversas mensões honrosas.

Estes premios vão indubitavelmente redundar em grande proveito pelo estimulo que criam, e é de esperar que mais cedo ou mais tarde venham a estabelecer-se concursos similhantes nas outras disciplinas.

Se tal succeder não se farão esperar os progressos rapidos nos que na nossa Escola se dedicam ás bellas artes, e entre a maior parte dos quaes se tem sempre notado uma falta de enthusiasmo e uma especie de desanimo verdadeiramente contristadores.

Reservando-nos para dar no numero seguinte um resumo dos programmas e regulamentos das Academias de Bellas Artes de Lisboa e Porto, publicamos em seguida, como assumpto de interesse, a proposta apre-

sentada no conselho escolar pelo nosso amigo e consocio o snr. Soares dos Reis e que não póde ser considerada, como acima referimos, por muitas das suas disposições contrariarem a lei organica, que não se quiz alterar. Essa proposta era concebida nos seguintes termos:

Senhores:

«Tendo-se julgado necessaria a reforma dos programmas das diversas aulas d'este estabelecimento de instrucção artistica e achando-nos aqui reunidos para tal fim, pareceu-me que tinha o dever, como professor da aula de esculptura, de dizer o que penso a tal respeito.

Espero, porém, que o empenho que em mim possam notar na defeza das indicações que vou ler, não seja interpretado de modo indevido: porque, digo-o bem alto e claramente, nunca visarei em discussões d'esta natureza a outro fim que não seja o de melhorar o ensino e conseguir dos alumnos o maximo aproveitamento.

Confiando na justiça dos meus dignos collegas começarei por dizer que acho absurdo em bellas-artes obrigar-se qualquer individuo a ter um curso completo, de qualquer dos seus ramos, n'um determinado praso de tempo. Na arte não se dá tempo ao officio; aprende-se consoante as disposições e vontade de cada um. Comtudo reconheço que é necessario um limite e tambem o estabeleço, mas não determino praso para cada um o attingir.

Tambem me parece absurda (porque é a consequencia do praso determinado) a divisão de um curso por annos.

Para prova d'isto, basta lembrar que a muitos tem succedido poderem acumular o 1.º e 2.º anno, e não lhes ser possivel nos annos restantes fazer o mesmo. Além d'isso, sabendo o alumno antecipadamente que com uma pouca de applicação póde facilmente fazer os estudos que se lhe exigem, correspondentes a cada anno, uma vez conseguida a certeza de não perder esse anno, não estuda mais, por que, segundo a phrase vulgar *nada ganharia com isso*. Ora é n'isto que vae a perda de um tempo precioso, envolvendo ao mesmo tempo aquelle facto uma injustiça para os que trabalham e possuem mais decidida vocação, visto não se lhes permitir caminhar.

E' por estas circumstancias, senhores, que me lembrei de adoptar e propor o que pouco mais ou menos em tempo, e não sei se ainda hoje, era seguido na escola de bellas-artes de Paris, distinguindo os alumnos por classes, e dividindo o curso em graus attingiveis só por meio de provas em concursos mensaes, bimensaes ou trimestraes.

Estabeleço tres classes de alumnos, 3.ª, 2.ª e 1.ª, e divido o curso em 5 graus.

A 3.ª classe comprehende o 1.º e 2.º grau, a 2.ª o 3.º e 4.º, a 1.ª o 5.º

Para harmonisar de certo modo o que está estabelecido com o que proponho, faço corresponder o 1.º e 2.º grau ao 1.º e 2.º anno, o 3.º e 4.º grau ao 3.º e 4.º anno, o 5.º grau ao 5.º anno.

Posto isto, apresentarei umas bases de regulamento e programma dos estudos propriamente ditos.

Não será admittido a matricula no 1.º grau do curso de esculptura aquelle que não tiver approvação no curso de desenho e modelação ornamental ou decorativa, logo que este curso esteja estabelecido n'esta Academia.

Nenhum alumno poderá attingir um grau superior áquelle em que estiver matriculado sem que obtenha por meio de provas feitas em concurso um determinado numero de valores.

Logo que o alumno attinja o 5.º grau e tenha n'elle approvação póde considerar-se com o curso completo.

O que está em pratica relativamente a distincções póde continuar, com a condição porém de que os premios pecuniarios sejam concedidos só aos que durante o anno lectivo conseguiram obter o maior numero de valores.

No 1.º e 2.º grau farão os alumnos estudos de pés, mãos, cabeças, dorsos, pernas e braços.

No 3.º e 4.º grau estudos em baixo relevo pelo antigo e pelo natural, e estudos de composição em baixo relevo e pleno relevo, e de roupagens.

No 5.º grau estudos de composição e pelo modelo vivo em pleno relevo, sendo obrigados para completarem o curso a terem approvação nos cursos de anatomia e de historia e archeologia, logo que estes cursos sejam creados.

Deve dar-se a liberdade aos alumnos de fazerem estudos superiores mas sem prejuiso dos inferiores a que forem obrigados.»

— Ficou transferido para o proximo dia 3 de dezembro, a abertura da segunda exposição annual do Centro Artistico, devendo o certamen realisar-se na galeria do Atheneu de D. Pedro, para o que a direcção do mesmo Centro pediu a devida authorisação á Academia Portuense de Bellas Artes.

— Em Lisboa promove-se uma exposição de bellas artes, á qual concorrem diversos artistas e alumnos da Academia d'aquella capital. A exposição effectua-se nas salas da redacção do «Commercio de Portugal».

— A Sociedade de Instrucção do Porto levou a effeito de um modo verdadeiramente brilhante, o seu pensamento de reunir em um concurso publico os elementos mais importantes da industria ceramica nacional.

A exposição realisada no Palacio de Crystal, foi uma tentativa feliz pelas revelações que encerra de muitos productos que pelo seu fabrico e pela sua forma, se recommendam ao exame e ao estudo dos que consideravam essa industria portugueza como cousa insignificante.

O desmentido foi formal.

Não cabe nos acanhados limites d'esta chronica uma descripção minuciosa do certamen a que nos referimos, mas esse encargo desempenhal-o-ha com a proficiencia que lhe é peculiar, e em artigo especial no numero seguinte, o nosso collega e consocio o snr. Joaquim de Vasconcellos.

— O conselho da redacção da «Arte Portugueza» pede desculpa aos seus assignantes do atrazo em que se acha esta publicação, falta que será remediada dando-se até ao fim de dezembro os numeros que completam o anno.

MANOEL M. RODRIGUES.



Retrato de Manoel da Fonseca Pinto — Desenho de Marques d'Oliveira



Baixo relevo de Manoel da Fonseca Pinto — Croquis de Soares dos Reis



Esperando o successo — Quadro de Henrique Pousão desenho de Thomaz Cost-



Um arroio — Desenho de Marques d'Oliveira

CURSO DE ARCHEOLOGIA

SEGUNDO MR. HEUZEI

Julgamos prestar um bom serviço aos estudantes de bellas-artes, dando-lhes aqui o transunto das lições de *Historia Grega* professadas pelo snr. Heuzei, na Escola de Bellas-Artes de Pariz e que constituem alli o curso de archeologia.

Estas lições são traduzidas dos apontamentos tirados, durante o referido curso, por um distincto alumno que frequentou a mencionada Escola.

Religião

Revelando-se o genio dos gregos tão distincto nas artes e na litteratura, parecerá á primeira vista que se rebaixou elle de algum modo, quando se examina a religião d'esse povo. Os deuses da Grecia são forças divinisadas da natureza, tendo-se encarnado na fórma humana para tornar mais sensiveis essas divindades. E' por isso que essa religião tomou os nomes de Polytheismo, para demonstrar que as divindades estão n'ella multiplicadas, e de Dantraphaophismo, porque as mesmas divindades tomaram a fórma humana para se tornarem mais sensiveis. D'ahi provéem as qualificações de pantheista, de materialista e de sensualista que se dão á referida religião.

Antes, porém de a julgar com demasiada severidade, convém averiguar a sua origem e os principios que lhe deram a existencia, bem como seguil-a nas ultimas modificações que lhe deu um povo que se civilisava, vendo-se então, quando fôr examinada n'essa epoca, a mais florescente da Grecia, se ella é realmente tão inferior ao seu povo, como se poderia julgar.

O que deve ter ferido a imaginação das gerações primitivas, o que as havia principalmente ter impressionado, seriam sem duvida os phenomenos da natureza, e é por isso que na sua origem as divindades não são outra cousa mais do que as forças metheorologicas tornadas sensiveis. Essas forças physicas são representadas por animaes e quando a naturesa não é bastante rica para satisfazer a esta necessidade do symbolismo, a imaginação dos homens accrescenta-lhes o que a mesma naturesa tem de brutal e de terrivel nos seus effeitos. Logo estes animaes e estes monstros que representariam por si proprios a divindade, não se tornam senão simples attributos d'essas mesmas divindades que então se representam sob as fórmas do proprio homem.

Pan, munido do seu cajado curvo que é a arma de caça do pastor e tendo uma flauta, é o Deus do Campo; é elle que faz multiplicar os rebanhos. Este Deus resente-se por vezes da sua primeira origem no modo como é representado; tem chifres e pernas de bode. Hercules é na sua origem um Deus da luz. O seu exterior é o de um guerreiro selvagem e cobre-se com uma pelle de leão cuja juba brilhante simbolisa os raios do sol. Os seus combates contra os monstros são combates do Deus primitivo da luz, a luta entre o dia e as trevas.

Plutão, este Hercules, este Deus solar, ainda se civilisa e transfórma. Apollo não é ao principio senão um simples pastor, e como todos, amigo dos campos; depois porém eleva-se e a sua condição muda. Apollo percorre o ceo em um carro brilhante, e está armado de flechas de ouro, raios de luz de que se serve para ferir a serpente Python, a personificação das trevas.

Este Deus tem o cysne por ave favorita, aperfeiçoou a flauta e tornou-se tambem o Deus da musica. Todos os Deuses primitivos da Grecia, são Deuses da luz. Zeus (Jupiter) é tambem um Deus sollar, mas para os gregos é mais especialmente o ordenador das cousas celestes. Tem por arma o proprio raio, e quando derruba o inimigo cinge o braço com o escudo. Sustentou o assalto que os Titans deram ao ceo, e esta lucta recorda as commoções vulcanicas do mundo nas primeiras idades.

No emtanto, todos estes Deuses da luz, na sua origem, obtéem com o tempo attribuições differentes, sendo por isso necessario um novo Deus que represente mais particularmente o sol e só a elle. Esse Deus é Helios (o sol), que conduz o seu carro como Apollo. A antiguidade mostra-nos em uma das suas representações as estrellas como crianças recreando-se á beira da agua; á aproximação de Helios submergem-se e desapparecem e á medida que o carro do Deus se eleva no horisonte, a noute coberta com um véo, apparece montada em um cavallo negro.

Todos estes Deuses e Deusas da Grecia vivem em commum no Olympo e as suas relações ás vezes são tão libertinas, que se censura á religião grega a immoralidade dos seus Deuses. Desde o momento em que a divindade representasse o corpo do homem era muito natural que se apropriasse igualmente o seu espirito, as suas paixões e os seus sentimentos. Outr'ora as divindades eram monstros e animaes, possuindo comtudo paixão e sentimento, e desde que essas divindades tinham espirito, elevaram-se e por esse motivo a religião dos Gregos teve Deuses do espirito.

Zeus (Jupiter) é o arbitro da alma, o pae dos Deuses e dos homens, e no Olympo é o mais poderoso. O Destino não é outra cousa senão a vontade de Jupiter e Jupiter obdece ao Destino porque elle, isolado, observa por si mesmo a ordem.

Quanto mais se caminha para a bella época da Grecia mais a religião se purifica e se torna espiritualista. Minerva é a deusa que dá aos guerreiros o valor no combate, é a sabedoria no conselho. A sabedoria não é mais do que o astro, o seu genio é a industria. Mas como a encontramos nós completamente transformada por Phidias? Ella é toda nobreza, preside ás artes liberaes e ao estudo da sciencia, é a Deusa do enthusiasmo e do valor. Phidias metamorphoseou do mesmo modo Jupiter. Já não é um ente com as paixões e sentimentos dos homens, mas sim o Jupiter, o senhor de tudo o que existe, aquelle que a um simples franzir das sobrancelhas fará tremer o Olympo. O proprio Apollo tem ennobrecida a sua missão. Outr'ora presidia aos cantos dos pastores, mas depois tornou-se o arbitro das bellas-artes, governando os seus oraculos toda a Grecia. Os Deuses deixaram de ser ciosos dos homens, e é por isso que se faz uma ideia muito elevada da divindade. Todas essas fabulas, mesmo, que deviam ser tão queridas á imagina-

ção dos Gregos, essas lendas em que os Deuses nem eram já respeitados, começam a desapparecer. Principia a ventilar-se o problema do homem depois da morte. D'antes, o destino do homem era muito incerto, em quanto que os heroes tinham a esperança de vêr pairar a sua sombra no Elysio.

(*Continúa*).

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 75)

— Ora quanto mais diz a pintura, que juntamente vos mostra aquella tormenta c'os trovões, raios, ondas e rottas, naos e penedos, e vedes: *omniaque viris ostentant praesentem mortem*, e n'um mesmo logar: *ex templo Æneas tendens ad sidera palmas* e *tres Eurus abreptas in saxa latentia torquete missamque hyemem sensit Neptunus et imis*, e assim mesmo mostra mui presente e vesivelmente todo aquelle incendio d'aquella cidade, em todas as suas partes, representado e visto tão igualmente como se fosse mui vero; d'uma banda os que fogem polas ruas e praças; da outra os que lanção dos muros e torres; d'outra parte os templos meios derribados e o resplandor da flama sobre os rios, as praias sigeas alumiadas, Pantho como foge com os idolos manquejando, trazendo pola mão seu neto, o cavallo troiano como pare os armados no meo de uma grão praça; acolá Neptuno, mui assanhado, como derruba os muros; Pirro como degolla a Priamo; Eneas com seu pai ás costas, e Ascanio e Creusa que o segue polo escuro da noite, muito cheos de pavor; e tudo isto assi presente, e assi junto e natural, que muitas vezes sois movido a cuidar que não estaes ali seguro, e folgaes de saber como aquillo são colores e que não podem damnar nem fazer mal. Não vos mostra isto espargido em palavras, que só aquella regra que tendes diante vos lembra, esquecendo-vos já o passado, e não sabendo o por vir, o qual verso não mais que as orelhas d'um grammatico difficultosamente entendem; mas vesivelmente gostão os olhos d'aquelle spectaculo como sendo verdadeiro, e os ouvidos parece que ouvem os proprios gritos e clamores das pintadas feguras; parece-nos que cheiraes o fumo, que fugis da flama, que temeis as ruinas dos edeficios; estaes para dar a mão aos que caem, staes para defender aos que pelejão com muitos; para fugir com os que fogem, e para star firme com os esforçados. E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha, não inda estes, mas o strangeiro sarmata e o indio, e o persiano (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquelle barbaro deixa então de ser barbaro e entende por virtude da eloquente Pintura, o que lhe nenhuma outra poesia nem numeros de pés podia ensinar. Querendo Cebete thebano screver um seu conceito para doutrina da vida humana o fingio e pintou em um retavolo, por assi lhe parecer que melhor o expremeria, e que seria mais nobre e de melhor vontade entendido dos homens, mas mais desejou elle então saber pintar para fallar, que screver; porém se inda por cima d'isto afirmar a poesia que uma Venus pintada aos pés de Jupiter que não falla, nem assi mesmo Turno pintado, mostrando o seu valor diante d'el-rei Latino, nem inda esta razão poderá emmudecer a douta Pintura a que não falle, e que não mostre assi como em todas as cousas, assi n'esta ser primeira ou sequer companheira da senhora poesia, porque o grande pintor pintará Venus aos pés de Jupiter chorosa, com todas estas vantagens que o poeta não fará: a primeira que elle pinta o céo onde isto se finge e a pessoa e vestido e auto ou movimento de Jupiter e da sua aguia com o fulme, e pintará inteiramente a perluxa fermosura de Venus, e o vestido da leve roupa com todo seu mais piadoso movimento, tão elegante e leve e com tanto primor que, inda que pola bocca não falle, que pareça nos olhos, nas mãos e na bocca que verdadeiramente falla (nem assi mesmo quando um rouco mestre lê as palavras e ditos de Venus, nem por isso ouvis a branda e suave falla de Venus) e que pareça que está dizendo todas aquellas piedades e queixumes que d'ella escreve Vergilio Maro. E assi fará em obra até el-rei Latino mais copiosamente, e claro o concilio dos Laurentes, uns com vultos conturbados e os outros mais constantes e quedos, differentes nos vestidos, differentes nos aspeitos e filosomias e nas idades, e nos movimentos differentes, o que o poeta não póde fazer, sem demasiada pluridade e confusão. E emfim não n'o fará, e d'isto fará o Pintor, para ser visto com mór gosto e que muito commova a pessoa, e assi mesmo porá diante dos olhos a brava imagem de Turno, tão jactante e irosa contra o covardo Drance, que o temeis, e que está elle mesmo dizendo: *Larga quidem semper, Drance, tibi copia fandi;* onde eu com meu pouco engenho, como descipulo d'uma mestra sem lingoa, tenho inda por mór a potencia da Pintura que da poesia em causar móres effeitos, e ter muito mór força e vehemencia, assi para commover o spirito e a alma, a alegria e riso, como a tristeza e lagrimas, com mais efficaz eloquencia. Porém seja juiz d'esta causa a musa Calliope, que eu me terei por contente do seu julgar.

E como isto dixe, callei-me. Porém a Senhora Marquesa me favoreceo, assi me enganando:

— Vós, M. Francisco, o tendes feito tão bem por vossa namorada a Pintura, que se mestre Micael não mostra outro tamanho sinal de amor por ella, por ventura faremos com ella que faça d'elle divorcio e se va comvosco a Portugal.

E sorrindo-se Micael, dixe: — Porque elle sabe, Senhora, que o eu já tenho feito, e lh'a tenho toda largado já a elle, por me não achar com as forças que pedem tamanhos amores; tem elle dito o que tem dito, como de cousa sua.

— Confesso, dixe eu, Senhora, que m'a tem largado, mas ella não se quer ir comigo, de maneira que lhe torna a ficar em casa; nem eu inda que tanto valesse, não a quereria vêr em minha patria inda agora, porque como poucos a lá sabem stimar, e o meu serenissimo rey, se não é n'um tempo muito desocupado, tambem não a favoreceria, principalmente havendo alguma inquietação de guerra, onde ella não serve; e

enfadar-se-hia, e porventura se iria um dia de enfadada lançar no mar oceano, que é lá perto, e far-me-hia muitas vezes cantar aquelle verso de: *Audieras: et fama fuit; sed opera tantum nostra valent, Lycida, tela inter maria quatun, chaomias dicunt aquila veniente columbas.* Se ella servisse em o tempo da guerra, logo a eu desejaria.

—Já vos entendo, dixe a Senhora Marquesa, mas porque por hoje está bem passado o dia, fique a vossa tenção para est'outro domingo. E como isto dixe, ergueo-se, e nós todos com ella, e fomo-nos.

PARTE TERCEIRA DO DIALOGO DA PINTURA

Não sómente ao outro domingo seguinte, não nos pudémos ajuntar com a Senhora Marquesa e com M. Angelo, mas ainda ao outro, d'ali a oito dias, fomos quasi empedidos e nos não queriamos congregar; e isto porque em aquelles dias fazia-se na cidade de Roma a festa dos doze carros triumphaes no campo Nagão, ao modo antigo, saindo do Capitolio com tanta manificencia e anteguidade, que parecia a homem que se via no antigo tempo dos emperadores e triumpho dos romanos. E fazia-se então aquella festa no casamento do Senhor Ottavio, filho de Pedro Luiz e neto do Papa e Senhor Nosso Paulo III, com a Senhora Madama Margarida, filha do emperador, adoutiva; a qual fôra pouco tempo havia mulher de Alexandre de Medices, duque de Florença, o que matarão tão mal morto à traição em Florença. E agora, sendo ella viuva e muito moça e fermosa, casou-a Sua Santidade e Sua Magestade com o Senhor Ottavio, muito moço e muito gentil homem, por onde toda a cidade e a côrte os festejarão quanto podiam, ora de noite com serões e banquetes e com arder toda Roma em fogos e lumenarias, e sobretudo o castello de Santo Angel, ora todos os dias, fazendo algumas festas e gastos. Assi como foi a festa do monte Trestacho, com os seus vinte touros em vinte carretas atados, mudados em publico spectaculo na praça de São Pedro; e como foi o paleo que correrão os bufaros e os cavallos por toda a via de Nossa Senhora Transpontina, até á praça do mesmo paço. E assi estas festas que digo, dos doze triunfaes carros dourados e inventados de muitas feguras de vulto e devisas muito illustres, onde hião os romanos e os cabeças das regiões de Roma, vestidos á antigua, com toda a ambição e ufania que se podia sperar, e com cem filhos de cidadãos vestidos, em cavallos tão bravamente e tão rasgados n'aquella galantaria da pintada antiguidade, que bem baixos ficavão ante elles os saios de velludo e as plumas, e infenidade das novas gentilezas e trajos, de que Italia eicede a todas as outras provincias da Europa. Mas como eu vi decer esta nobre phalange e companhia do Capitolio com muita infantaria, e considerei toda a invenção dos carros e dos edis, vestidos á antiga, e vi passar o Senhor Julião Cesarino com o estandarte da cidade de Roma, n'um cavallo acobertado, coberto de armas brancas e brocado preto; virei logo o meu rocim lá para contra Monte Cavallo, e assi me fui passeando caminho das Thermas, cuidando muitas cousas do tempo passado, em que me então mais via que no presente.

(Continúa).

DESENHOS

SANTA CRUZ DE COIMBRA

Desenhos de Soares dos Reis, reproduzidos por Thomaz Costa

Os quatro capiteis de que damos os desenhos, pertencem ao claustro da igreja de Santa Cruz de Coimbra. São do estylo gothico florido a que entre nós se dá o nome de estylo Manuelino e representam os principaes typos e os mais interessantes de entre a serie dos que se vêem no referido claustro.

MANOEL M. RODRIGUES.

FLOR AGRESTE

Busto em marmore, de Soares dos Reis, desenho do author

Uma graciosa cabeça de creança a que não falta nem mimo nem bellesa. Foram a condição humilde d'essa rapariguinha, os seus trages andrajosos e o desalinho d'aquelles cabellos mal cuidados, que inspiraram ao artista o titulo que deu ao delicioso busto.

Adquirido o anno passado, na exposição do Centro Artistico Portuense, pelo desvelado colleccionador o snr. Nuno de Carvalho, exhibe-se elle de novo, por vontade do seu possuidor, na actual exposição de bellas-artes realisada no Atheneu de D. Pedro, pelo mesmo Centro.

MANOEL M. RODRIGUES.

PRAIA DA POVOA DE VARZIM

Quadro de Marques de Oliveira, croquis de Soares dos Reis

Este trabalho de Marques de Oliveira, esteve na Exposição do Centro Artistico do anno passado, sendo adquirido pelo seu actual possuidor o snr. Soares dos Reis. Representa uma parte pittoresca da praia da Povoa de Varzim, fonte inexgotavel de assumptos para o paizagista. D'aquella localidade ha diversos quadros de Silva Porto e do author do que hoje se reproduz.

MANOEL M. RODRIGUES.

UMA SALVA HISTORICA [1]

Entre os objectos que figuraram na *Exposição de arte ornamental* de Lisboa sobresahia como um dos trabalhos excepcionalmente bellos, a obra d'arte que hoje publicamos em um excellente desenho do nosso consocio o snr. Torquato Pinheiro. O catalogo da exposição não falla d'ella! O objecto veio para a exposição em fins de janeiro, porque serviu no paço, para as festas dadas a D. Affonso XII, mas tendo o ultimo fasciculo do catalogo official apparecido em maio (!) não

1 Já chamamos a attenção do publico para esta obra d'arte, analysando-a nas conferencias que fizemos em Lisboa sobre a Exposição de arte ornamental, em maio e junho d'este anno.

haveria tempo para fazer um supplemento n'esse fasciculo para esta peça, e para outras da casa real, que vieram tarde para a exposição, pelo mesmo motivo? Decerto que havia tempo, tratando-se sobretudo de uma obra d'arte que é um documento precioso da historia portugueza. E' verdade que ninguem deu, até hoje, por essa circumstancia.

O snr. Simões (*A exposição retrospectiva*, etc., pag. 44) tambem não faz excepção á regra. Dedica-lhe cinco linhas e um terço: «A par com estas obras de ourivesaria nacional expõe sua magestade outras de estylo mui differente. Taes são tres grandes pratos de prata doirada. *O mais antigo tem no centro as armas dos Sás encimadas pela corôa de marquez* (sic), *as mesmas que usou mais tarde o marquez d'Abrantes. Adornam o bordo muitos baixo-relevos*, (sic) *perfeitamente cinzelados, representando os deuses da fabula transportados em carros.*» E é tudo o que diz o snr. Simões.

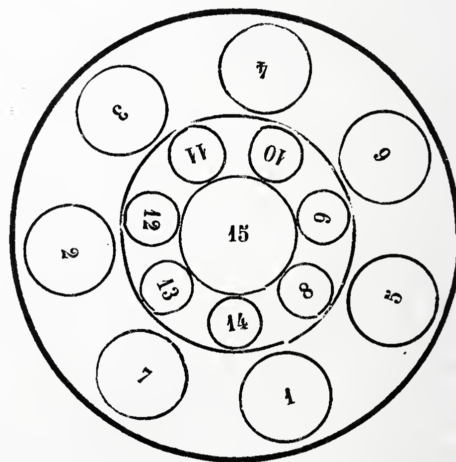
A sua opinião sobre a nacionalidade da obra guarda-a, com toda a cautella; fica para outra vez. Qual seja o tal estylo *mui differente* é tambem questão que fica adiada.

Dissemos que a salva é um documento precioso da historia portugueza, e vamos proval-o, antes de entrarmos na analyse do trabalho do ourives. Está alli a geneologia completa dos Sás Colonneses desde o segundo morgado da casa de Sever até ao decimo quinto, que foi o segundo marquez de Abrantes, D. Joaquim Francisco de Sá e Menezes, que casou a 22 de dezembro de 1726 com sua sobrinha D. Maria Margarida de Lorena, filha de D. Rodrigo de Mello (Cadaval) e de D. Anna de Lorena [1]. A salva celebra este casamento; pode-se affiançar isto quasi como certo, porque todos os outros escudos são, como este (n.º 14) sem excepção, alliança da casa dos Sás, e a ultima alliança em data, apontada na salva, é precisamente a de Dom Joaquim.

As outras allianças vão descriptas segundo a ordem chronologica, ordem que não foi observada pelo ourives que, modernamente, collocou os escudos nos respectivos logares. O trabalho dos escudos data do principio do sec. XVIII, e confirma a data que assignámos á ultima consagração da salva (1726). São de chapa delgada de prata dourada, batida sobre algum padrão de aço ou ferro; a *cartouche* ou moldura circular, é egual em todos, de estylo rocóco, mas de um bom desenho. As chapas foram fixadas por meio de cravos, que atravessam a borda; os cravos estão visiveis nas costas da salva. Não é possivel averiguar o que estava por debaixo d'esses escudos, mas é provavel que fossem outros escudos mais antigos. Com a mudança do dono, mudariam os escudos [2]. O ultimo ourives que concertou a salva, (que tem algumas falhas) ou alguem que soltou os escudos para limpar, enganou-se na nova collocação.

Confirma esta hypothese a boa ordem chronologica em que estão os escudos do segundo circulo; aqui não podia haver engano, porque estes sete escudos formam com o grande, central, *uma chapa inteira*, o que não se conhece mesmo na grande photographia de Laurent (n.º 217), como não se conhece tambem o trabalho d'applicação dos outros escudos soltos. E' preciso examinar, com cuidado, o proprio original.

Na enumeração dos escudos podiamos seguir o curso da composição, que corre da direita para a esquerda, começando com o escudo da borda, que fica perpendicular ao grande, do centro, mas preferimos seguir a ordem racional, chronologica, mesmo porque nas figuras da composição pouca relação se descobre com os successos historicos da casa dos Sás. Os escudos são todos de femeas, em fórma de lozango (menos o do centro) e bipartidos, tendo um dos lados sempre os *escaques azues e de prata* dos *Sás;* a outra metade varía segundo a respectiva alliança feminina; de um lado está o nome do varão que é sempre Sá (em escaques), do outro o nome da femea. Nos casos em que os signaes do lado feminino não correspondem ao nome de familia da respectiva mulher, indicámos a filiação d'ella, que justifica o uso dos signaes do escudo. O grande escudo do centro é inteiro, de homem, e todo de escaques [1]. Os Sás foram Alcaides-Móres do Porto durante seculos, desde 1392 até ao seculo XVIII, depois de haverem sido Alcaides-Móres de Gaya desde 1300. Foi primeiro Alcaide-mór do Porto João Rodrigues de Sá, *o das Galés* (v. escudo n.º 3). E' mais uma razão para nós, os portuenses, nos lembrarmos d'esta salva. O seguinte desenho ajudará a exposição; basta que o leitor applique os numeros d'elle á respectiva estampa:



[1] Dom Joaquim casára antes com D. Felipa de Lorena, sua tia, que morreu de bexigas em 1713; a segunda mulher era sua sobrinha e prima co-irmã.

[2] Isto é sabido de quem conhece as antigas salvas portuguezas, que têm quasi sempre escudos de lavor mais moderno que os das respectivas salvas, e além d'isso applicados, isto é: moveis.

[1] As fontes que consultámos foram:
Sousa, *Historia genealogica;* D. Luiz Caetano de Lima, *Geographia historica;* Frey Francisco de Santo Agostinho de Macedo, *Domus sadica*, regiis lineis firmata, romaniis Columniis nixa, Sadicis heroibus illustrata. Londini, 1653. fol. Carolina Michaëlis de Vasconcellos. *Poesias* de Sá de Miranda, com notas e taboa genealogica dos Sás, obra em que as vinte e uma tabellas genealogicas da casa dos Sás, coordenadas por Macedo, foram pela primeira vez aproveitadas. Nem o snr. C. C. Branco, nem o snr. T. Braga viram esta obra *Domus Sadica* para os seus estudos sobre os Sás.

PRIMEIRO CIRCULO

N.º 1. Escaques e um castello ardente (Berredos). *Ioannis — Tharasiae.*

E' João Alphonso de Sá, casado com D. Thereza Ruiz de Berredo, em 1320.

Falta aqui o nome do 1.º morgado de Sever: Paio ou Pelayo Rodrigues de Sá, Alcaide-mór de Gaya, no tempo de D. Diniz, talvez porque não é conhecida a sua alliança matrimonial.

N.º 2. Escaques e uma columna coroada. *Roderici — Juliae.*

E' Rodrigueannes de Sá, casado com Giulia Colonna da casa de Italia em 1370.

Esta alliança é celebre na historia da nobreza de Portugal. Já o *Cancioneiro de Rezende* allude a ella (vol. II pag. 368):

Nos escaques celestriaes
& de prata está mostrado
o muy nobre & muy honrado
& por batalhas rreaes
sangue de Saa derramado.
Com que o Romano Columnes
se mesturou d'atraves.

Os auctores portuguezes fallam de uma *Cecilia* Colonna, casada com Rodrigueannes, inclusive o erudito Macedo, na sua 1.ª grande Taboa genealogica; mas no texto cita D. Julia. A nossa salva fornece pois um argumento que era desconhecido [1]. Rodrigueannes esteve como embaixador em Italia para regular negocios de D. Pedro I (1337-1367); é duvidoso (segundo Macedo) se casou mesmo em Roma com D. Julia, ou se em Portugal, vindo ella em companhia do Legado pontificio Agapito Colonna, depois Bispo de Lisboa de 1371 a 1380. O poeta Sá de Miranda allude mais de uma vez á alliança dos Sás e Colonnas.

N.º 3. Escaques e duas caldeiras (Pachecos) *Ioannis — Elisabethae.*

E' João Rodrigues de Sá, *o das Galés*, casado com D. Isabel Rodrigues Pacheco em 1390 ou 1400.

N.º 4. Escaques e nove cunhas, ás avessas. *Ferdinandi — Philippae.*

E' Fernão de Sá, casado com D. Philippa da Cunha em 1430.

N.º 5. Escaques e a outra metade esquartelada, com duas aguias correspondentes e as cinco estrellas em aspa, cercadas de cruzes de Santo André em duas quartelas (2.ª e 3.ª) tambem correspondentes; portanto: Sás e Azevedos. *Ioannis — Catharinae.*

E' João Rodrigues de Sá e Menezes [2] com D. Catharina de Menezes (filha de Luiz de Azevedo) em 1460. Este casou segunda vez com D. Margarida de Vilhena e terceira vez com D. Joanna de Albuquerque.

N.º 6. Escaques e a outra metade esquartelada com quinas e cinco flores de liz, correspondentes. [1] *Henrici — Beatricis.*

E' Henrique de Sá e Menezes com D. Beatriz de Menezes da casa de Cantanhede em 1490.

N.º 7. Escaques e um leão rompente (Castello-Branco). *Ioannis — Camillae.*

E' João Rodrigues de Sá e Menezes, o *Velho*, com D. Camilla de Noronha, filha do Conde D. Martinho de Villa Nova de Portimão e Castello Branco em 1513. Este Sá parece que casára antes com D. Catharina de Noronha.

N.º 8. Escaques e Cruz floreteada dos Pereiras. *Sebasti — Ludovicae.*

E' Sebastião de Sá e Menezes (morto em Alcacer, 1578) com D. Luiza Henriques, filha de D. Francisco Pereira.

N.º 9. Escaques e seis besantes, em doble cruz, (Almeidas). *Ioannis — Elizabethae.*

E' João Rodrigo de Sá e Menezes, 1.º conde de Penaguião (fallec. em?), com D. Izabel de Mendonça, filha e herdeira de Dom João de Almeida, alcaide-mór de Abrantes. D'ahi veio depois o titulo Marquez de Abrantes na pessoa do escudo n.º 13.

N.º 10. Escaques e quatro fachas (Athaide-Atouguia). *Francisci — Ioannae.*

E' Francisco de Sá e Menezes, 2.º conde de Penaguião (fallec. em 1621 [2]) com D. Joanna de Castro, filha de João Gonçalves de Athaide, 4.º conde de Athouguia e de D. Maria de Castro.

N.º 11. Repetição do mesmo escudo. *Ioannis — Ludovicae.*

E' João Rodrigues de Sá e Menezes, 3.º conde de Penaguião (fallec. em 1658) com D. Luiza de Faro, filha de D. Luiz de Athaide, 5.º conde de Athouguia.

N.º 12. Escaques e escudo real das quinas com labeu (Lencastres, duques de Aveiro) *Francisci — Ioannae.*

E' Francisco de Sá e Menezes 1.º Marquez de Fontes (fallec. em 1677) com D. Joanna de Lencastre.

N.º 13. Escaques e as quinas em aspa com a cruz floreteada dos Pereiras (Mello, Cadaval). *Roderici — Elisabethae.*

E' Rodrigo Annes de Sá e Menezes, 3.º marquez de Fontes [3] e 1.º marquez de Abrantes (fallec. em 1733) com D. Izabel de Lorena, filha de Dom Nuno Alvares Pereira de Mello, 1.º duque de Cadaval e da duqueza D. Maria de Lorena.

N.º 14. Repetição do mesmo escudo. *Ioachimi — Mariae.*

---

[1] Vide a nossa *Historia da Ourivesaria e joialheria portugueza* pag. 75-76, onde já notamos a importancia d'esta salva, como documento historico.

[2] O nome Menezes é accrescentado a Sá na pessoa de João Rodrigues de Sá, que casou a primeira vez com a citada D. Catharina de Menezes, filha de Luiz de Azevedo e de D. Aldonça de Menezes, cujo pae era o celebre D. Pedro de Menezes, 1.º governador de Ceuta, Conde de Vianna e de Villa Real. Esta D. Aldonça instituiu um morgado para os seus descendentes, com a condição de accrescentarem d'ahi em diante o appellido *Menezes* ao de Sá.

[1] O escudo é propriamente dos Albuquerques, porque os Menezes teem tres flores de liz, com as quinas e no centro o annel, mas isto é brazão moderno, como o usaram o conhecido conde da Ericeira e o Marquez de Marialva. Antigamente teriam o escudo dos Albuquerques (senhorios de Menezes em Hespanha e Albuquerque em Portugal); este ultimo senhorio foi dado a D. Affonso Tello de Menezes, fallecido em 1230, (Souza Tab. 26.) As allianças entre Menezes e Albuquerques são antiquissimas.

[2] Sousa *Hist. geneal.* vol. X p. 393; n'outro logar vol. XI p. 325 diz fallec. em 1647. A primeira data é a mais provavel. Este escudo n.º 10 tem a particularidade de apresentar os escaques do lado do nome da *mulher*, sic: Ioannæ — Francisci; é a unica excepção, mas é quasi certo ser esta disposição o resultado de um engano.

[3] Falta aqui o 2.º Marquez de Fontes João Rodrigues de Sá e Menezes, cujo casamento estava tratado com a mesma D. Isabel de Lorena, porque falleceu antes do matrimonio, em 1688.

E' Joaquim Francisco de Sá e Menezes, 4.º marquez de Fontes e 2.º marquez de Abrantes casado em 1726 com D. Maria Margarida de Lorena, da casa de Cadaval.

N.º 15. Escudo inteiro de escaques (sem nomes), que assenta sobre um manto com desenho enxaquetado, suspenso a duas columas coroadas [1], e rematado com uma corôa ducal. Por cima da corôa uma fita com a divisa NAM VOLTO; e em torno do escudo a legenda ANTIQUAE AB ORIGINE GENTIS. Da parte inferior do escudo pende a cruz de S. Thiago.

Como o leitor reconhecerá, ha-de ser muito difficil encontrar uma obra de ourivesaria que offereça um interesse historico tão palpitante. O valor da peça como obra de arte é extraordinario. Estamos em face de uma obra prima da escola dos grandes ourivezes de Augsburgo e Nürnberg, sahidos das officinas de W. Jamitzer (1508-85). Não é só o estylo da esculptura, a finissima modelação em exiguas dimensões, a cinzeladura perfeita em todas as minucias; é o desenho geral, a composição no estylo typico da Renascença allemã, tardia (1550-1570), o *Lederornament*, os rotulos com mascaras e fitas enroladas, ligados por guirlandas de fructos, os *rotulos y colgantes*, como diziam os ourivezes hespanhoes do sec. XVI na sua linguagem caracteristica, que nós traduzimos logo em *rotulos e pendurados*.

O fundo da salva, isto é o segundo circulo (o terceiro é preenchido pelo segundo grupo dos escudos) é realçado com uma laçaria de estylo oriental puro, de bellissimo effeito. No *Kunstbuch* [2] de Peter Flötner, artista de Nürnberg, fallecido em 1546, encontram-se centenas de motivos identicos, que este fecundo artista inventou e gravou *especialmente para os trabalhos em metal*, e que foram com effeito approveitados por varios ourivezes, entre os quaes citaremos só Iakob Hoffmann e Melchior Bayr [3]. Esse fundo foi gravado talvez pelo processo a *agua forte*, que Dürer tinha inventado havia pouco tempo, e applicado á gravura em metal. A nova invenção agradou, e a prova está nos numerosissimos modelos de Flötner, feitos por elle expressamente para o lavor tauxiado, e para a gravura a agua forte sobre metaes.

Seguiremos agora o movimento da composição (caminhando do escudo n.º 4 para diante), que se desenvolve em um cortejo triumphal, formado por sete figuras allegoricas em magnificas carroças, puxadas por varios animaes. «A figura da primeira carroça, puxada por dois griffos, tem diante de si um joven, que destapa uma copa, ricamente lavrada, talvez o thesouro da felicidade. A' segunda carroça puxam dous cavallos fogosos, guiados por um homem que sustenta um caduceu, e tem na parte dianteira um gallo, symbolo da vigilancia. Na terceira correm dous lebreus, e tem na dianteira um tropheu d'armas; no alto da carroça vê-se uma figura de espada e adarga, em attitude de combate, o valor guerreiro talvez. Na quarta está assentada uma mulher núa, puxada por dous veados, e na dianteira vê-se um pavão, pouzando sobre uma cornucopia, talvez a belleza guiada pela castidade. Na quinta, puxada por quatro cavallos, que um homem soffrea a custo, figura na dianteira um leão rompente, a força. Na sexta voam duas hydras; um velho armado de uma fouce segura uma criança com a mão, e outras tres fogem temerosas, provavelmente allegoria ao tempo ou vida fugaz, na pessoa de Saturno. A setima e ultima carroça puxada por dous cysnes coroados, é occupada por um homem, e tem na dianteira um genio disparando settas, o amor victorioso, fechando o cortejo [1].»

Todo este trabalho, que é cinzelado em alto relevo, desafia a critica mais severa. A orla a que alludimos, com lavor de rotulos e pendurados, compõe-se de cinco segmentos, sendo tres eguaes entre si (0,28) no tamanho, e dous maiores, (0,37) eguaes; parece-nos que esta borda foi tirada em molde e depois acabada a buril, porque executal-a em trabalho abolhado, a martello, seria uma tarefa custosissima. A orla é pois um trabalho de *applicação*, como os escudos. Toda a salva antiga está applicada sobre outra salva mais grossa de prata dourada, isto é *doublée*, que a protege, e ajuda a segurar, com cravos de prata não só os cinco segmentos da orla, mas tambem os sete escudos maiores da borda, e a placa com os escudos da parte central. As dimensões exactas das differentes partes componentes são as seguintes:

Diametro total da salva	0,54
» do primeiro circulo, sem cartouche	0,07 1/2
» do segundo circulo (arabesco) . É maior, medindo a curva.	0,08
» da placa central	0,19
» do escudo grande do centro . .	0,08 1/2
» dos circulos dos escudos maiores, com moldura . . .	0,04
» idem, sem moldura	0,03 1/2
Altura do fundo	0,04
Comprimento de cada um dos tres segmentos da orla	0,28
» de cada um dos dous segmentos da orla	0,37

A esta salva pertence um gomil, que é um trabalho tambem muito notavel, mas não tão perfeito. Laurent não o photographou, infelizmente. As suas proporções são um pouco pequenas, em relação á salva:

Alt. total	380	millim.
» do bojo	140	»
Diam. do bojo	110	»
» do pescoço	42	»
» do pé	105	»

O desenho da peça é elegantissimo; as proporções das suas partes, que medimos cuidadosamente, em oito secções (não as podemos indicar todas por falta de desenho) são perfeitas. Dividiremos o gomil em tres par-

[1] Columna argentea capitulo coronato & basi aureis in scuto rubeo (Imhof. *Genealog. Italiæ familiarum*. Amstelodami, 1710, pag. 217).

[2] *Das Kunstbuch des Peter Flötner* etc. Berlin, 1882. Ed. fac-simile.

[3] Rettberg *Nürnberg's Kunstleben*. Stuttgart, 1854, pag. 160.

[1] Esta descripção é tirada da nossa *Historia da ourivesaria e joialheria portugueza*, pag. 73-74. Algumas figuras podem ser tomadas como Deuses da fabula, porque estão caracterisadas, de certo modo, como Mercurio com o caduceu (n.º 2); Marte batalhando (n.º 3); Diana com a lua na fronte (n.º 4). Outras não teem caracterisação clara.

tes: o pé com o seu nó, o bojo, e o pescoço com o labio por onde sahe a agua, além da aza, que é um elemento applicado. O pé está dividido em elegantes molduras cobertas de lavores de mascaras, guirlandas de flôres, ovulos e outros ornatos no estylo da Renascença; o nó é realçado com um lavor de uvas e folhas de videira, tudo cinzelado. O bojo divide-se em tres partes; a parte inferior e superior tem lavor de arabescos no estylo dos da salva, e entre as duas ha uma facha de 77 millim. de altura, com varios episodios da vida humana, que já conheceremos. No pescoço está representado um mar com golphinhos, que nadam por entre plantas aquaticas; um lavor de mascaras, rotulos e pendurados prepara a formação do labio, traçado com elegancia e realçado com figuras de animaes, abertas a buril. A aza é formada por uma cornucopia, graciosamente recurvada, que despede para cima e para baixo duas hastes, que completam a figura de um S.

Os episodios abertos a buril, em alto relevo, na faxa do bojo figuram as quatro estações, nos seguintes quadros:

A primavera. Um homem e uma mulher sentaram-se em um banco coberto de flôres; por detraz uma estacada de rosas resguarda-os dos olhares indiscretos; a dama levanta-se para colher flôres; na frente varias crianças brincando; no fundo uma paisagem florida, com casas ao longe, cobertas de colmo.

O verão. Outra paisagem mais florida; arvores carregadas de fructo e videiras; a mulher gravida, o homem trabalhando na terra; ao fundo uma paisagem com um castello; á direita ceifadores.

O outomno. Uma ramada com uvas, formando arco, atravez do qual se avistam varios montes e um castello; a mulher beijando a criança; o homem carrega um grande cesto repleto de uvas; outros homens estão occupados a encher as dornas, outros a pisar a uva.

O inverno. Interior de uma casa. Dous homens sentados ao fogão; á porta da casa um outro homem, rachando lenha. No telhado avista-se um mocho e por cima a lua; o fumo sahindo da chaminé.

Estes quatro episodios estão tratados em feliz allegoria; separam-n'os quatro arvores, cujo aspecto indica a mudança do assumpto; no quadro do outomno a arvore divisoria tem fructos; no quadro do inverno está sêcca, na primavera está florida etc. Um pequeno episodio em cada quadro reforça a significação d'elles de um modo muito realistico. Na *primavera* vêmos um gallo fecundando uma gallinha; no *verão* a gallinha incubando; no *outomno* a gallinha com varios pintainhos; no quadro do *inverno* a gallinha desappareceu.

Este *humourismo* é propriamente germanico; o artista procurou um parallelo, e traduziu-o com plena liberdade de inspiração, sem se importar com as conveniencias da sociedade.

Já dissemos que a facha em que estes quatro quadros estão burilados não tem mais de 77 millim. de altura. O leitor póde pois avaliar as pequenissimas dimensões das figuras, cinzeladas com o maior primor. O gomil não tem armas, nem lettras; um pequeno rotulo na parte inferior e extrema do labio, está em branco; um outro rotulo na frente da facha alludida, formando almofada, está coberto com um lavor de arabesco, semilhante ao do bojo. Não encontramos marcas no gomil; a salva tem as seguintes: um N dentro de um circulo, uma flôr de cinco folhas e um riscado em zig-zag.

Ainda uma palavra. Havia ainda um terceiro objecto na exposição que pertence, sem duvida á mesma escola, á mesma epoca e, provavelmente, ao mesmo artista; foi collocado na sala N n.º 384, ficando o gumil e a salva na sala G, a grande distancia, como prova de bom criterio. A affinidade passou pois desapercebida a todos, e não a haveriamos notado, se annos antes da exposição não tivessemos procedido a um exame comparado das peças da ourivesaria portugueza, nos proprios originaes, do Paço da Ajuda (1877) e da Academia, marchando com as photographias de Pardal e Laurent de um para outro lado [1]. Uma nova confrontação decidiu a questão, para nós. O citado n.º 384 pertence ao Museu da Academia de Bellas-Artes de Lisboa; é um cofre de bronze dourado e prata branca de que nos occuparemos em outro artigo.

(Conclúe)

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

No dia 3 do corrente abriu-se no Atheneu D. Pedro a segunda exposição de bellas-artes promovida pelo Centro Artistico Portuense.

Foi de 58 o numero de obras expostas em architectura, esculptura, pintura e dezenho.

Em architectura apresentaram trabalhos os snrs. João José Nogueira, Manoel Antunes da Costa Guimarães e Thomaz Augusto Soller.

Em esculptura os snrs. Antonio Soares dos Reis, exhibiu a estatua em marmore, retrato da filha do snr. conde de Almedina, e o snr. Joaquim Augusto Marques Guimarães, um estudo, em gesso, do natural.

Em pintura os snrs.:

João Marques da Silva Oliveira.—Vindima; rua Chã em dia de procissão (impressão); bairro de pescadores na Povoa de Varzim; margem de um arroio; uma rua de Barbison (França); um retrato.

João Pedroso Gomes da Silva.—No Tejo; moleta (barca de pesca), na altura do Cabo de S. Vicente; bote catraio (em frente do Bugio); vista do Tejo em frente de Cacilhas; no Tejo.

Joaquim Augusto Marques Guimarães.—As mêdas do lameiro; margem do Souza; na meza da cozinha; o aguaceiro (copia); Noé amaldiçoando seu filho Cham.

José de Brito.—Ponte do Arco; rio Prado; retrato do snr. Luiz Candido Furtado Dantas; o peregrino; retrato do rev. Candido da Silva Campos; lavradeira de Santa Martha; o rio Prado em Santa Martinha.

José Marçal Brandão.—Recordações da Foz (dous quadros).

---

[1] Pardal foi o primeiro que publicou esta obra em 1869 (Sua collecção n.º 8); veio depois Laurent (n.os 232 e 232 *bis*, ambos os lados); emfim *A Arte* (outubro de 1880, com uma descripção que provoca a gargalhada) e o catalogo da exposição com um desenho mediocre (Est. n.º 91).

Thomaz Costa.—Um dia de julho (Vizella); jardim da Cordoaria (fragmentos); a praia da Affurada.

Em dezenho:

João José Nogueira—Retrato do snr. Francisco José Joaquim Nogueira.

Julio Costa.—Sete retratos originaes da publicação *Plutarcho Portuguez*.

D. Maria Emilia do Valle.—Um lunch.

D. Virginia Valle.—O barco amarrado.

Em photographia:

Augusto Candido Ramos.—Uma collecção de photographias de obras de arte.

O colleccionador o snr. Nuno de Carvalho, expoz:

Em pintura.—Feira de gado, de Annunciação; uma paysagem, de Silva Porto; uma marinha, do mesmo artista; uma paysagem, de Ramalho; a calmaria, de Thomazini; grupo de cães, de Notermann; paysagem da ilha d'Elba, de Senno; um pagem (escóla italiana).

Em dezenho.—Duas paysagens, de Basto.

Em esculptura.—Flôr agreste (busto em marmore), de Soares dos Reis.

—O snr. Sousa Pinto, actualmente em Pariz, acaba de obter mais uma elevada distincção na Escola de Bellas-Artes d'aquella cidade.

Transcrevemos com o maior prazer a noticia que a seu respeito publicou o *Commercio do Porto*, por exprimir ella o nosso sentir com relação áquelle distincto artista:

«O periodico parisiense *Le Nouvelliste de Pariz* traz-nos uma noticia que deve ser agradavel a quantos presam o bom nome portuguez, manifestado em qualquer das actividades do talento e espirito humano.

No domingo passado precedeu-se á distribuição das recompensas aos alumnos da Eschola das Bellas-Artes, presidida pelo snr. Lagerotte, snb-secretario de Estado, assistindo a administração da Eschola, a commissão municipal de bellas-artes, os prefeitos do Sena e de policia, o corpo docente e muitos membros da Academia de Bellas-Artes.

Entre os nomes dos principaes laureados, encontramos no concurso de emulação, pintura e esculptura, premiado com uma medalha e á frente da lista, o snr. Souza Pinto, notando-se que os recompensados n'esta especialidade foram apenas cinco.

Souza Pinto é o antigo e talentoso alumno da Academia de Bellas-Artes do Porto, pensionista do Estado em Pariz, cujos merecimentos e esperanças do muito que poderia dar o seu talento, tivemos occasião de assignalar aqui varias vezes. Vemos com o maior agrado que a sua applicação e aptidões naturaes não desmentiram a geral espectativa de quantos o sabiam apreciar.

Admittido duas vezes ao *Salon*, essa ambicionada Corintho das bellas-artes que nem a todos os distinctos é dado transpôr, admittido a uma exposição de Londres, onde só se recebem as obras dos dedicados da arte, e agora laureado n'um concurso de emulação da Eschola das Bellas-Artes de Pariz, o snr. Souza Pinto dá d'este modo á patria os melhores testemunhos do seu talento. Se estas linhas lhe chegarem ás mãos, saiba o applicado alumno que a noticia que lêmos no *Nouvelliste de Pariz* produziu justamente entre os seus conterraneos a mais agradavel impressão.»

—Nas salas da redacção do *Commercio de Portugal*, acha-se instalada a exposição de quadros, promovida por varios artistas de Lisboa.

Concorreram a esse certamen os snrs. Columbano Bordallo Pinheiro, João Ribeiro Christiano da Silva, José Augusto de Figueiredo, José de Souza Moura Gyrão, Manoel Henrique Pinto, José Joaquim Cypriano Martins, José Vital Branco Malhôa, Antonio Carvalho da Silva Porto, João José Vaz e João Rodrigues Vieira.

São 83 os quadros expostos, os quaes teem os seguintes titulos:

Do snr. Columbano Bordallo Pinheiro:—Retrato de Sua Magestade a Rainha a snr.ª D. Maria Pia—Boa de lei!—Esboceto para o tecto de uma sala do snr. Bernardo Pindella.

Do snr. João Ribeiro Christiano da Silva:—Algés—Um lago no passeio da Estrella—Ribeira em secco—Caminho da fonte.

Do snr. José Augusto de Figueiredo:—Estudos de aguarella.

Do snr. José de Souza Moura Gyrão:—A hora da refeição—Uma boa cama—Quinta de Bellas—A ceara—Um mau caminho—Quinta do marquez de Pombal (Oeiras)—Luso—Dois irmãos—Flores—Folhas soltas—Estrada de Bellas—Elle e ellas (aguarella).

Do snr. Manoel Henrique Pinto:—Horta do Ferreiro (Setubal)—Anselmo (Alfeite)—Santo Amaro (Corroios)—Os moinhos (Setubal)—Paisagem de Camarate—Paisagem de Corroios—Ponte do Arco do Baulhe.

Do snr. José Joaquim Cypriano Martins:—Um molho de pinho—A ultima carta—Cabeça (estudo).

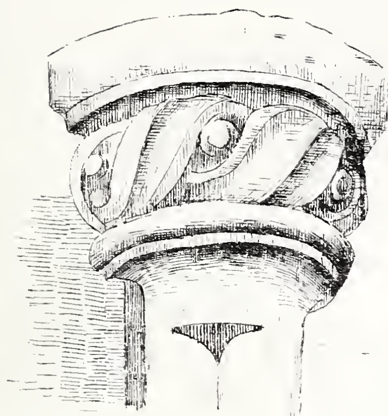
Do snr. José Vital Branco Malhôa:—Salero, retrato, (Pertencente ao snr. C. Relvas)—Estudo para o retrato de Salero—A fama coroando Euterpe, pintura decorativa do tecto da sala dos exames do Real Conservatorio de Lisboa—A Justiça, pintura decorativa da sala do Supremo Tribunal de Justiça—A serra em abril—O pateo dos Gatos—A parreira—Ao pôr do sol—Os inutilisados—A horta—O inverno—Corroios—Ao cahir da tarde—Casa rustica—Ao amanhecer—A ribeira de Santarem—Estudos de paisagem.

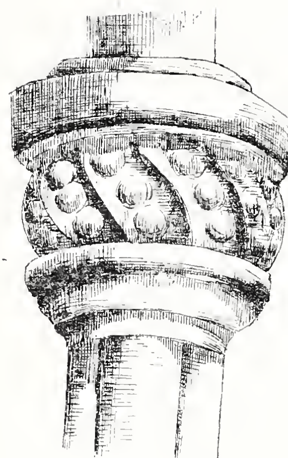
Do snr. Antonio Carvalho da Silva Porto:—Na arribana—Logar de Arnellas, (margem do rio Douro)—Ponte do Bico—Logar da Portella (margem do Mondego)—Ao pôr do sol—Santa Martha (Minho)—Uma vitella—Cabeça de camponeza do Minho—Logar de Castanheiro (Bellas)—Cabeça de vitella—Barcos de sal (Alcochete)—Vacca barrozã—Casa rustica (Douro)—Castello da Pena (Cintra)—Margem do Oise (França)—Chaumiére (Oise)—Pôr do sol (Alcochete)—Pinheiros (arredores do Porto)—Uma viella de Lisboa—Retrato da ex.ma snr.ª D. A. P.—Batel (Setubal).

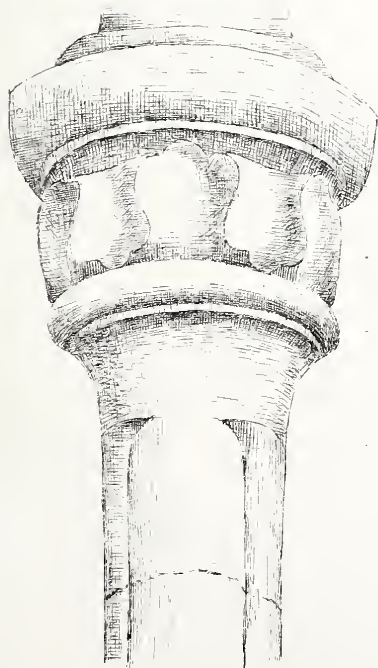
Do snr. João José Vaz:—A entrada na sala—Em Novembro—Quinta do marquez de Pombal (Oeiras)—A porta da egreja (Setubal)—Na primeira *pose*—O velho pescador—A serra de S. Luiz—Praia de S. Pedro de Muel (Leiria)—O muro da quinta (Setubal)—Margem do Sado (Setubal).

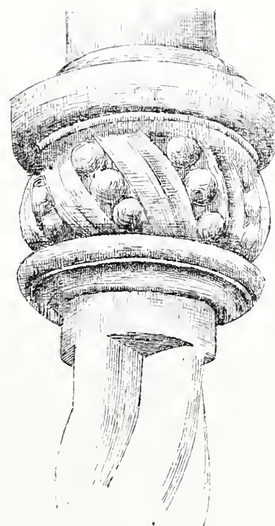
Do snr. João Rodrigues Vieira:—Ponte de Vital Homem (Porto de Moz)—Praia da Nazareth—Rua da Praia da Nazareth—O rio Lena em Porto Moniz (arrabaldes de Leiria).

MANOEL M. RODRIGUES.









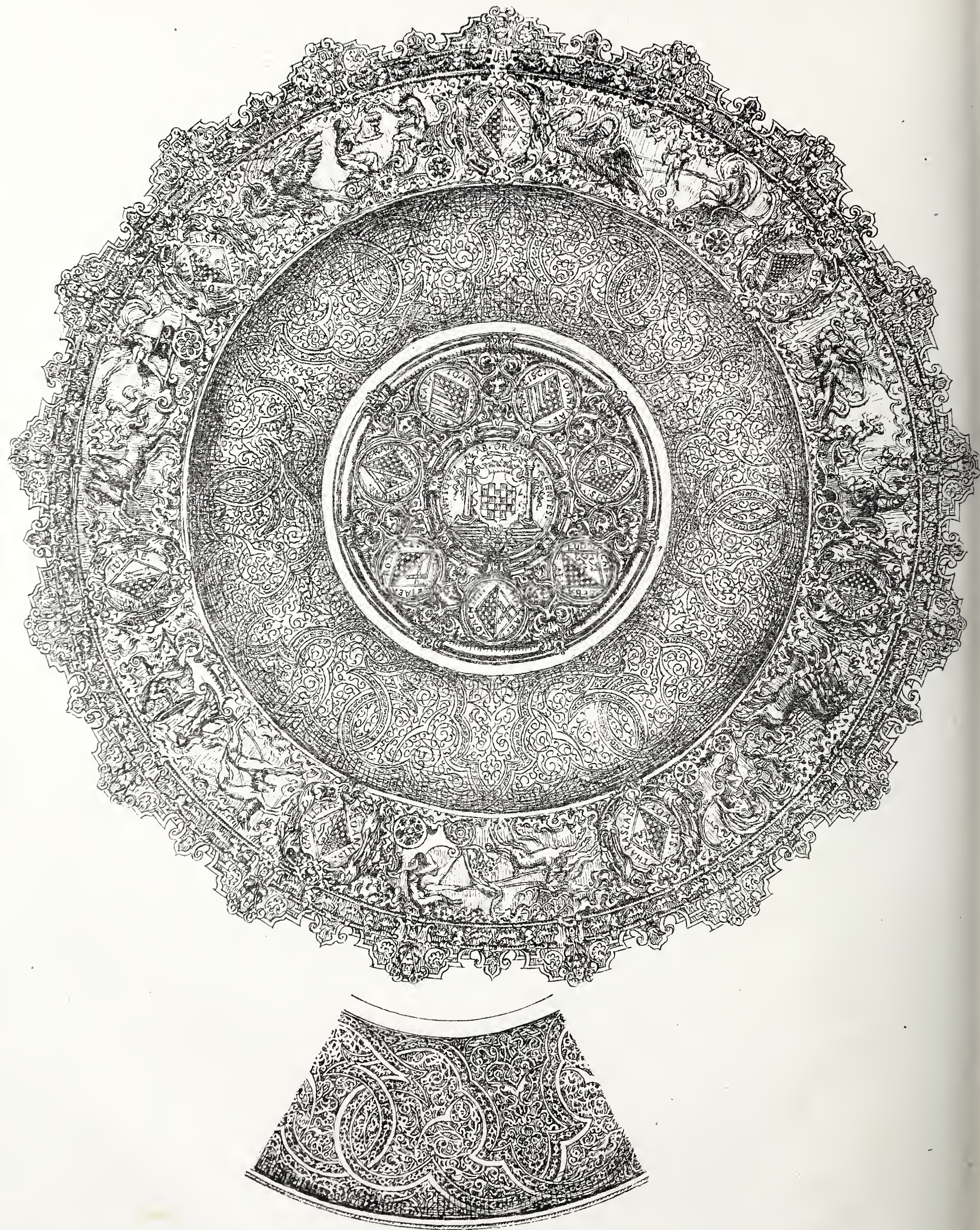
Santa Cruz de Coimbra — Desenhos de A. S. dos Reis, reproduzidos por Thomaz Costa



Flor agreste (busto em marmore) — Desenho de A. S. dos Reis



Praia da Povoa de Varzim — Quadro de J. Marques da Silva Oliveira, croquis de A. S. dos Reis



Exposição d'arte ornamental de Lisboa — Desenho de A. Torquato Pinheiro

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(Continuação)

De todas as partes do corpo a mais importante sob o ponto de vista esthetico é a cabeça. Já na antiguidade os artistas tomaram a cabeça como modulo no canon que dava as proporções das diversas partes do corpo humano.

A cabeça divide-se em duas partes: craneo e rosto. O craneo propriamente dito, constitue a capsula onde está alojado o encephalo; a sua fórma é a d'um ovoide, cuja parte mais grossa está voltada para traz e para baixo. Este ovoide bastante regular superior e posteriormente, é um tanto achatado dos lados, e apresenta-se symetrico em relação á linha mediana.

Esta symetria porém, não se encontra realisada com egual perfeição em todos os pontos da sua peripheria.

Na frente é quasi sempre perfeita; no vertice, existe algumas vezes differença entre a metade direita e a esquerda; no occiput esta desegualdade de desenvolvimento é muito mais frequente.

Este modo de configuração diverge segundo as differentes raças. Blumenbach observou que o craneo é mais arredondado na raça caucasica; comprimido de diante para traz, e quadrangular na raça mongol; comprimido pelo contrario da direita para a esquerda na raça negra. A parte anterior do craneo é mais desenvolvida na primeira; na segunda, é a região média que predomina; na terceira, é a posterior: d'aqui vem as denominações de raça frontal, raça parietal, raça occipital, que Gratiolet propoz para designar essas raças, denominações que derivam os seus nomes dos ossos situados respectivamente n'essas regiões do craneo.

A fórma geral do craneo depende principalmente da relação que existe entre o comprimento medido de diante para traz, e a largura tomada d'um a outro lado. Retzius approveitou esta relação para estabelecer a distincção entre as raças dolichocephalas ou de cabeça comprida e as raças brachycephalas ou de cabeça curta, e considerou as razões 7:9 ou 8:10 como representando o limite da dolichocephalia e da brachycephalia. Broca propoz que se comprehendessem, n'um terceiro grupo os craneos cujo comprimento e largura apresentassem uma razão comprehendida entre aquelles limites, e hoje todos os anthropologistas admittem raças mesaticephalas. Além d'estas differenças caracteristicas da raça, o craneo apresenta outras differenças no seu modo de configuração d'um para outro sexo e de individuo para individuo.

Não falamos das deformações teratologicas nem das artificiaes em relação com o typo da belleza adoptado por varios povos.

As dimensões do craneo são dadas pelas tres principaes curvas que circumscrevem esta cavidade, e pelos seus tres principaes diametros.

As curvas designam-se segundo a sua direcção pelos nomes de curva horisontal, curva vertical antero-posterior, e curva vertical transversal.

A curva horisontal corresponde pela frente á parte média da bossa nasal, por cima da raiz do nariz e pela parte de traz corresponde á protuberancia occipital externa, rodeando a cabeça toda.

E' a maior de todas as curvas que circumscrevem a cavidade craneana.

A curva vertical antero-posterior estende-se do centro da bossa nasal até á protuberancia occipital, saliencia que fica por cima da nuca.

Esta curva passa pelo alto da cabeça e mede o maior comprimento e a maior altura do craneo.

A curva vertical transversal passa tambem pelo alto da cabeça e estende-se d'um ao outro canal auditivo. Mede a cavidade craneana na sua maior altura e largura.

Sappey, a quem sempre temos seguido n'este trabalho, obteve as seguintes médias em 32 individuos, 16 homens e 16 mulheres.

HOMENS

Curva horisontal	0m,522
Curva vertical antero-posterior	0m,307
Curva vertical transversal	0m,351

MULHERES

Curva horisontal	0m,505
Curva vertical antero-posterior	0m,297
Curva vertical transversal	0m,338

As tres principaes curvas do craneo são pois todas maiores no homem do que na mulher.

Os tres principaes diametros do craneo sam: o antero-posterior, o transversal, e o vertical. Os dois primeiros acham-se comprehendidos no plano circumscripto pela curva horisontal, da qual representam o eixo maior e o eixo menor. O diametro vertical corresponde pela sua extremidade superior ao vertice da cabeça e pela inferior á parte anterior do buraco occipital; não póde portanto ser medido senão n'um craneo despido das partes molles. As médias que Sappey obteve para estes diametros sam as seguintes:

HOMENS

Diametro antero-posterior	0m,176
Diametro transversal	0m,1355
Diametro vertical	0m,1336

MULHERES

Diametro antero-posterior	0m,168
Diametro transversal	0m,1330
Diametro vertical	0m,1250

Portanto todos os diametros do craneo sam maiores no homem do que na mulher. A differença é pequenissima para o diametro transversal; mas eleva-se a 8 millimetros para o antero-posterior, e a 8 e meio para o vertical.

Assim, quer se tome em consideração as grandes curvas do craneo, quer se meçam os seus diametros externos, chega-se á mesma conclusão: o craneo é mais volumoso no homem que na mulher.

A cabeça a todos os respeitos a parte mais importante do corpo, não podia deixar de merecer a maxima consideração para as differentes escólas artisticas, que quiseram achar nas suas dimensões uma relação fixa para as proporções do corpo humano.

Esta relação comtudo não tem a fixidez que se lhe tem querido attribuir, quer nos modelos naturaes, quer nas obras primas da arte.

(*Conclue*). PAIVA E PONA.

CURSO DE ARCHEOLOGIA

SEGUNDO MR. HEUZEI

(Continuação)

O culto

Entre os gregos, em que a ideia da divindade é tão simples e tão innocente, até, o culto e as fórmas do culto resentem-se d'essa simplicidade toda primitiva. Entre elles os sacerdotes não formam uma raça á parte, como entre os egypcios e não preponderam pela sua sciencia em um ensino especial. O sacerdote grego não é sequer distincto do resto da sociedade, como o é nos tempos modernos o que se consagra ao exercicio do culto. Entre elles o primeiro sacerdote é o chefe da familia; o templo é a casa, e o altar a porta d'essa casa. Aristophanes faz-nos assistir a um d'esses sacrificios primitivos. O lavrador, diz elle, caminha acompanhado de sua filha que para essa solemnidade vestiu os trajes de festa. E' isso louvavel para honrar os Deuses, mas na sua verdade pagã, o personagem recommenda á filha que velle pelas suas joias. O escravo segue tambem o seu senhor e assistirá á ceremonia. O lavrador entôa o hymno a Bacho e o sacrificio consiste em amassar um bòlo e regal-o com algumas gottas de vinho. O altar entre os gregos conserva sempre a fórma do lar primitivo, e o sacrificio tem a apparencia de uma refeição tomada em commum. Quando as familias estão agrupadas em tribus, o chefe da tribu, substitue o chefe da familia no exercicio das suas funcções religiosas e mais tarde, quando os estados se fundam, Homero mostra-nos os verdadeiros heroes sacrificando por todos os seus vassallos. Este uso vae perpetuando-se sempre e em Sparta vemos os deuses reis investidos das funcções de grandes sacerdotes. Mais tarde ainda, o uso estabelece-se para sempre; são os generaes que em campanha offerecem os sacrificios aos deuses; em uma palavra, é ao chefe que se confia o cuidado do culto.

Em Athenas é abolida a monarchia, mas conserva-se o sacrificador, sendo mantida a realeza religiosa. O pontificado póde perpetuar-se de preferencia em certas familias, mas em principio todo o homem livre póde tornar-se sacrificador, sendo-lhe apenas necessario para isso uma origem livre e uma reputação sem mancha. E' nomeado por eleição e muitas vezes tambem pela sorte. As funcções religiosas não são recusadas ás mulheres, que se tornam sacerdotisas das divindades do seu sexo. Apesar da assimilação da vida dos sacerdotes com a dos outros cidadãos, resentem-se comtudo do aspecto inspirado pelos deuses.

O sacerdote distingue-se entre a multidão pelos seus longos cabellos coroados pelo *strophium*, pelas suas vestes e pelo seu calçado branco. Não façamos comtudo uma ideia muito elevada do grande sacerdote: no fundo é um cidadão e como elle tem os seus sentimentos antes de tudo. Em Marathon um persa avista o grande sacerdote Callias com as suas insignias e tomando-o pelo rei dos athenienses, ajoelha e pede-lhe a vida, promettendo-lhe em compensação descobrir o sitio em que estão occultas as riquezas dos seus concidadãos; Callias fal-o indicar o thesouro, e apesar da sua qualidade de grande sacerdote, mata o persa desarmado [1].

O principal acto do culto entre os gregos é o sacrificio. Consiste primeiramente em offerecer á divindade um bolo de farinha; é uma homenagem toda material que deve ser a mais agradavel á divindade, que apesar de tudo, é humana, como os mortaes. As offerendas aos deuses consistem em cereaes, mel, etc., e os sacrificios sanguinolentos são desconhecidos, ou antes, não é senão com uma especie de repulsão, com remorsos, até, que se resolve immolar aos deuses, animaes domesticos.

Em Delos havia um altar em que não se podiam offerecer senão vegetaes. Na Beocia, Hercules tinha um altar em que se immolava uma maçã, na qual se tinham previamente collocado pequenos bocados de madeira para simular as pernas da victima que o proprio pomo devia representar. Em Athenas, na Acropole, fazia-se a cousa de outro modo. Sobre o altar de Jupiter collocava-se como offerta, um bolo, e conduzia-se proximo um bode que naturalmente ia profanar a offerenda do Deus; repentinamente, porém, o machado do grande sacerdote, punia com a morte o sacrilegio. Isto ainda não era tudo. Offerecida a carne da victima, a pelle do animal era cheia de palha, de modo a restituir-lhe a sua primitiva apparencia, endireitava-se-lhe o corpo nas pernas e restabelecido d'este modo, fazia-se uma accusação ao sacrificador. Este defendia-se então lançando as culpas ao machado de que fizera uso, o qual finalmente, como punição, era lançado ao fundo do mar.

A par d'esta natural repulsão em derramar sangue, que se nota nos antigos gregos, vemos de tempos a tempos attentar-se até contra a vida dos homens nos seus sacrificios. Um dos mais celebres exemplos que se podem apontar é o sacrificio de Ephigenia, sendo ainda assim inventado para elle um engenhoso subterfugio: fôra uma corça que se immolára á colera de Diana.

No emtanto em plena epoca historica, no momento das grandes crises vemos derramar-se sangue. Assim, na batalha de Salamina, Themistocles é forçado a immolar a Bacchus Omestes, isto é, a *comer crùs*, tres mancebos que a sorte das armas fizera cahir em seu poder; era o meio, dizia o divino Euphrantides, de garantir a salvação dos gregos e a sua victoria. Não é senão no tempo de Pelopidas que vemos os gregos libertarem-se de todas estas ideias superticiosas que algumas vezes os arrastavam a taes excessos.

Este general viu em sonhos os Deuses pedirem-lhe uma rapariga para um sacrificio; narra a visão ao conselho reunido e depois de varias discussões são regeitadas essas ideias barbaras sendo em vez da rapariga immolada uma egoa.

A offerenda mais usual que se fazia aos Deuses era a da carne dos animaes domesticos que se queimavam no altar e cujo cheiro subia até ao Deus que se pretendia tornar favoravel.

Era por este motivo que Aristophanes propunha que se construisse uma cidade aérea de modo a impedir que o fumo dos sacrificios chegasse até ao céo,

---

[1] Plutarco, vol. II, pag. 99.

subjugando os Deuses pela fome e forçando-os assim a capitular com os homens.

Cada um dos Deuses tinha um animal que lhe era sacrificado de preferencia. A Neptuno offereciam-se cavallos e a Ceres, porcos. As divindades infernaes recebiam particularmente victimas negras e os Deuses celestes, pelo contrario, victimas brancas.

Quando em um mesmo sacrificio se matava um boi, um bezerro e um carneiro, esse sacrificio era solemne.

Chamava-se hecatombe o sacrificio de um centenar de victimas, e holocausto o sacrificio em que qualquer victima era consumida pelo fogo. As mais das vezes não se queimavam, em offerenda aos Deuses, senão as entranhas e as pernas da victima; o resto servia para o festim que se seguia ao sacrificio.

(Continúa).

DA PINTURA ANTIGUA

POR

FRANCISCO DE HOLLANDA

(Continuação, v. pag. 83)

Então mandei eu ao meu moço que não deixasse de chegar a São Silvestre, e saber se porventura estava lá a Senhora Marqueza, ou o Senhor M. Angelo. Não tardou muito o moço, dizendo-me que todavia o Senhor M. Angelo e o Senhor Lactancio e frate Ambrosio estavão todos juntos na sua cella, que era mesmo em S. Silvestre, mas que não se tratava da Senhora Marquesa cousa alguma. Eu comtudo não deixei de me ir contra S. Silvestre, mas é verdade que eu determinava de passar adiante e ir-me na volta da cidade, quando vejo vir foão Çapata, um grande servidor da Senhora Marquesa e pessoa mui honrada e meu amigo; achando-nos eu a cavallo e elle a pé, foi-me forçado decer-me, e dizendo-me elle que vinha por parte da Senhora Marquesa, entrámos em S. Silvestre. Nós que entravamos, eis que os Senhores M. Angelo e M. Lactancio, e vem-se para fóra, caminho do giardim ou quintal, para entre as arvores e eras e agoa que corria, passarem a sesta.

— Oh! boa seja a vossa vinda, dixe o Senhor Lactancio, de ambos e dous, porque não podérais vir a melhor tempo que este, e fostes para muito em serdes dos que agora sabem fugir da confusão da cidade, e acolher-se a esta enseada e porto.

— Stá muito bem, dixemos nós, mas parece-nos que inda nos este afago não consola, nem basta de tamanha perda como é não termos aqui quanto nos falta.

— Dize-lo pola Senhora Marquesa, dixe o Senhor Micael, e tendes tanta razão n'isso que a vós não virdes a este tempo, por ventura me começava a ir indo.

Assi fallando nos fomos assentar n'um poial, que stava no giardim ao pé de uns loureiros, em que todos cabiamos, e tinhamos muito bom assento, encostados nas eras verdes, de que stava tecida toda a parede; e d'ali viamos nós uma boa parte da cidade, muito graciosa e cheia de magestade antigua.

— Não percamos tudo, dixe o Senhor foão Çapata (despois que desculpou a Senhora Marquesa), e tiremos algum proveito de tão boa côrte, como aqui stá, e continuem V. S.as em tão nobre pratica como foi alguns dias passados, sobre a nobilissima arte da Pintura, posto que a Senhora Marquesa, a grande dificuldade, me deu commissão para isso, porque quisera ella ser presente. Porém saibão que a isso me mandou cá para lhe levar tudo na memoria guardado, e contar-lhe tudo o que se tratasse, sem lhe perder um só ponto. E portanto sereis obrigados, Senhores, a ouvir, e eu a callar-me n'o que não entendo, e vós a dar-me que aprender e que ouvir.

— Mas já o Senhor Micael (respondi eu) stá obrigado a desempenhar a tenção da Senhora Marquesa quando me entendeo na pratica passada, e quasi prometeo de se me mostrar se de todo era inutel a proveitosa pintura em o tempo da guerra, porque me lembra que S. Ex.a intimou est'outro domingo passado para isso, em o qual nos não ajuntámos.

Riu-se aqui M. Angelo e ajuntou: Assi que quereis, M. Francisco, que tenha tanto vigor a Senhora Marquesa, stando ausente, como presente. Ora pois que tendes tanta fé n'ella, não quero que por mi a percaes.

Todos dixerão que seria bem, e n'aquella hora começou M. Angelo a dizer: — E que cousa ha mais proveitosa nos negocios e emprezas da guerra que a pintura nem que mais sirva nas apressões dos cercos e rebates, que a pintura? Não sabeis vós que quando o papa Clemente a os spanhoes sobre Florença tiverão o assedio, que só pola obra e estudo do pintor M. Angelo forão os cercados (por não dizer livre a cidade) bom pedaço defendidos: e os capitães e os soldados de fóra bom pedaço espantados e opressados e mortos com as defezas e propunhaculos que eu fiz sobre as torres, forrando-as em uma noute por fóra de saccas de lã e outras, vazando-as da terra e enchendo-as de fina polvora, com que um pouco queimei o sangue aos castelhanos que polo ar mandei espedaçados em peças? Assi que a grão pintura não sómente a tenho eu por proveitosa, mas é na guerra grandemente necessaria: pera as machinas e instrumentos bellicos, e para as catapultas, arietes, vinias, testudines e torres ferradas e pontes, e (pois o malvado e ferreo tempo se ja d'estas armas de todo não serve, e as engeitão) as bombardas; para a feição das bombardas, trabuccos, canhões reforçados e arcabuzes, e mórmente para a fórma e proporções de todas as fortalezas e rocas, bastiões, baluartes, fossados, minas, contraminas, trincheiras, bombardeiras, casasmattas; para os repairos e cavalleiros, revelinos, gabiões, merlos, ameias; para o inventar das pontes e escadas, para o sitiar dos campos, para a ordem das fileiras, medida dos esquadrões, para estranhesa e desenho das armas, para as ensenhas das bandeiras e estandartes, para as divisas dos escudos e cimeiras, e tambem para as novas armas, brasões e timbres que no campo dão aos que fazem as proezas; para a pintura das cubertas (digo dando aos outros menores pintores a invenção como hão de ser pintadas posto que aos principes valerosos podem pintar as cubertas dos cavallos e as rodellas e até as tendas os excellentes pintores); para a razão do repartir e eleger tudo, para a descrição e sortir das colores e livrés, que sabem poucos acertar. Além d'isto serve o debuxar na guerra grandissimamente para

mostrar em desenho o sitio dos lugares apartados e feição da montanhas e dos portos assi os das serras, como os das bahias e portos dos mares, para a feição das cidades e fortalezas altas e baixas, as muralhas e as portas e o lugar d'ellas, para mostrar os caminhos e os rios e as praias e as alagoas e passagens que se hão de fugir ou passar; para o curso e espaços dos desertos e areias dos maos caminhos e das selvas e mattos, tudo isto d'outra maneira mal entendido, e no debuxo e desenho mui claro e intelegibel, o que tudo são cousas grandes nas empresas da guerra, e que grandemente fazem e ajudão estes desenhos do pintor aos propositos e desenhos do capitão. Nem que fineza póde nenhum bravo cavalleiro então fazer mór que mostrar ante os olhos dos bisonhos e desacostumados soldados a feição da cidade que hão de combater antes que a combatão, que rio hão de passar ámanhã e que montes e que villas? E ao menos dizem os italianos que se o emperador quando entrou por Provença mandara primeiro debuxar a maneira do correr do rio Rodano, que não recebera tanta perda, nem retirara o seu exercito tão desmanchado; nem lhe debuxaram despois a elle um crangejo em Roma, o qual anda ao travez, que querendo ir para diante tornava para traz, com a letra que trazem as columnas de Hercules, *Plus vltra*. E bem creio que o Magno Alexandre nas suas grandes empresas costumasse muitas vezes o engenho de Apelles se elle não sabia desenhar. E nas obras feitas em comentarios scriptos por Julio Cesar monarcha, podemos considerar quanto se aproveitasse do debuxo, por meio d'algum valente homem que em seu exercito trouxesse; e inda tenho que o mesmo Cesar foi muito intelligentissimo na Pintura, que o grande capitão Pompeo debuxou muito bem com estylo, o qual de Cesar foi vencido como de melhor desenhador; e affirmarei que o capitão moderno que mandar grande exercito que não fôr capaz e intelligente da pintura e que não desenhar, que não póde fazer grandes proezas nem façanhas nas armas; e o que a entender e estimar, fará cousas de grande memoria e nome e saberá como vai e como está, e como, e por onde rompe e por onde se retrae, e saberá fazer parecer muito melhor a sua victoria e sêl-o-ha porque a pintura na guerra é não sómente proveitosa mas grandemente necessaria. E qual é a terra que o sol aquenta mais belicosa e armada que a nossa Italia nem onde haja mais continuas guerras e grandes rottas e opressões de cêrcos, e qual é a terra que o sol aquente onde mais estimem e celebrem a pintura que em Italia?

(Continúa).

DESENHOS

A PUBERDADE

Estatua de Simões d'Almeida, desenho de Soares dos Reis

E' este sem duvida um dos melhores trabalhos do laureado esculptor lisbonense o snr. Simões de Almeida, e no entretanto passou elle desapercebido ao jury da exposição de Madrid, de 1881, pois nem sequer lhe mereceu a apreciação de uma simples menção honrosa!

Felizmente que fôra elle já anteriormente avaliado com justiça, na exposição internacional de Pariz de 1878, onde obteve uma medalha.

A «Puberdade» é uma estatua formosissima quer como specimen interessante da belleza feminina, quer como interpretação intelligente do modello, cujas qualidades o artista fez realçar na justeza dos seus bellos contornos, na palpitação d'aquellas carnes vigorosas, na fiel minudenciação, emfim, d'esse intrincado labyrintho do *detalhe* do corpo humano.

Que os profanos aprendam a conhecer na regularidade d'aquellas linhas e nas proporções suaves d'aquellas formas, o ideal da belleza da mulher na exuberancia encantadora da sua pureza typica.

MANOEL M. RODRIGUES.

CABEÇA DE ESTUDO

Pintura de Marques de Oliveira, croquis do author

Este estudo fez parte da segunda remessa do snr. Marques da Silva Oliveira, quando pensionista em Pariz.

Uma bella cabeça, que o artista copiou com uma fidelidade de similhança que melhor a podem avaliar quantos em Pariz tiveram ante si aquelle modello caracteristico.

O valor d'esse estudo póde avaliar-se pelo merecimento do dezenho que hoje se reproduz.

MANOEL M. RODRIGUES.

PATEO DA ESCOLA DE BELLAS-ARTES DE LISBOA

Quadro de Monteiro Ramalho, desenho de Thomaz Costa

Este quadro que esteve patente na primeira exposição de bellas-artes promovida pelo Centro Artistico Portuense, foi adquirido pelo snr. Soares dos Reis e este facto dá de si já a medida do seu merito.

Sobresahe esta pequena tella pela luz brilhante que illumina as pittorescas construcções que rodeiam o pateo e pela delicadeza com que estão tratadas todas as minudencias.

E' um dos trabalhos felizes do talentoso artista, que hoje está desenvolvendo e aperfeiçoando a sua vocação na escola de Pariz.

MANOEL M. RODRIGUES.

UMA SALVA HISTORICA

(Conclusão v. pag. 83)

As dimensões do cofre são medianas: comprimento 0,34 cent. por 0,42 cent. de altura. A caixa é quadrada, sendo os lados maiores divididos em tres compartimentos e os menores em dous, a que foram applicados outros tantos quadros de prata em baixo relevo, representando scenas da paixão de Christo. A divisão entre os quadros é estabelecida por quatorze pilastras resalientes, de ordem corinthia, a que se encostam outras tantas figuras de santos e apostolos. A ligação entre os quadros é accentuada por arcos de volta redonda correspondentes, que dão a cada episodio o caracter de um retabolo com seu friso e tympano, coberto do caracteristico *Lederornament* (cuir), que já notámos na salva. A base dos retabolos é formada

por taboleiros com a mesma ornamentação (*cuir*). Entre os arcos levantam-se dez figuras allegoricas, femininas, que se destacam em pleno relevo sobre um fundo coberto de arabescos, que são perfeitamente identicos no estylo e no lavor aos arabescos do fundo da salva.

Na coberta do cofre alternam as superficies lisas com as fachas lavradas; estas teem um lavor de mascaras e rotulos, identico ao da borda da salva; aquelles cobrem-se com elegantes arabescos no estylo das estampas de Peter Flötner. A parte superior da tampa é reintrante e levanta-se em forma pyramidal, cortada duas vezes por dous taboleiros; no primeiro agrupam-se seis soldados; tres dormem estendidos sobre o solo, outros tres parecem acordar, olhando para uma cruz que está no segundo taboleiro, ladeada por dous anjos, em adoração. A presença dos soldados, em guarda, leva naturalmente a suppor que em logar da cruz estaria o Christo, resuscitado do tumulo, mas a cruz está alli como um symbolo do acto já consummado da ressurreição.

O cofre assenta sobre quatro leões, collocados em diagonal sob os quatro angulos da caixa; a estes leões correspondem, de certo modo, na curva reintrante da coberta, quatro sereias, na mesma direcção.

A affinidade entre este cofre e a salva, não se revela só no lavor do arabesco, e no estylo dos rotulos e mascaras, que alternam com aquelle. Deve reparar-se principalmente na modelação da figura humana dos baixos relevos, e nas figuras em pleno relevo, applicadas, que são muito caracteristicas e numerosas: 14 encostadas ás pilastras corinthias e 10 que assentam sobre os capiteis das pilastras.

Accrescentemos ainda os seis soldados da coberta e os dous anjos ajoelhados, ao pé da cruz, e acharemos um total de 32 figuras, alem das quatro sereias, dos quatro leões e de dez baixo-relevos.

Apesar d'esta profusão, o trabalho é perfeito, acabado; a composição dos relevos muito natural, muito notavel, cheia de vida e expressão; o corpo humano finamente modelado. Veja-se por exemplo a scena da flagellação. O grupo dos soldados que dormem aos pés da cruz, tem muita naturalidade.

Nas figuras das pilastras, e sobretudo nas femininas, sobre os capiteis, notam-se as proporções *durerianas*, que os artistas allemães do sec. XVI adaptaram ao corpo humano; as cintas altas, fazendo um tronco curto, uma figura esguia, um pouco secca de carnes, mas cuidadosamente modelada.

O lavor da salva parece-nos mais perfeito, mas a intima semelhança de estylo, as feições communs de familia subsistem entre os tres objectos: a salva o gomil e o cofre.

Contribue muito para o excellente effeito d'esta ultima peça a combinação das côres dos metaes.

O esqueleto do cofre é de bronze, dourado; todo o trabalho de relevo é de prata branca e applicado (encravado); o metal branco oxydou-se com o tempo e produziu uma *patina* que se combina perfeitamente com o dourado fosco do bronze, sobre o qual serpenteia o arabesco burnido.

A boa economia na ornamentação d'esta peça é tambem qualidade digna de nota, isto é: o equilibrio das superficies lisas e ornamentadas; emfim, devemos notar ainda as excellentes proporções da construcção propriamente architectonica, a perfeita harmonia das suas partes.

Estas qualidades não são propriamente as que distinguem as peças de ourivesaria portugueza, em geral, onde a composição entra um pouco *à l'aventure*; onde ha apenas o intuito de deslumbrar com uma execução technica, que nem sempre é acabada, onde o artista multiplica os episodios á custa do effeito geral, onde não ha a reserva, a moderação, a composição bem calculada.

O trabalho dos nossos ourivezes lembra muitas vezes a execução de certos *virtuoses* musicaes, que nos mimoseiam com exercicios acrobaticos sobre um dado instrumento, provocando o nosso espanto, sem ferirem uma unica corda do nosso sentimento. Os artistas pequenos deram sempre em todas as epochas e em todos os paizes um valor exagerado á execução technica, ao detalhe; como as difficuldades technicas custam a vencer, suppõem elles que devem accentuar a lucta, e que, accentuando esse esforço visivelmente, com toda a evidencia possivel, augmentam o valor da obra. Ora o contrario é que é a arte; vencer a materia e não o dar a conhecer, n'isto é que consiste o verdadeiro triumpho.

O cofre tem marcas, como as tem a salva; já apontámos estas ultimas. Citaremos uma no quadro da coroação de Christo, e outra mais visivel, no quadro da ceia. Não as reproduzimos porque ainda não nos foi possivel tirar um decalco d'ellas; uma copia approximada de nada serve em assumpto tão melindroso.

O cofre estava debaixo de vidro, e tanto na Academia, como depois, na Exposição, não podia ser visto senão a certa distancia.

O catalogo da exposição de arte ornamental, que nos regalou com dez duzias de marcas de ceramica, perfeitamente indifferentes, porque são conhecidas, e se acham em qualquer tratado elementar da respectiva industria, não se julgou obrigado a dar-nos *uma unica* marca de ourivesaria, quando havia bem a possibilidade de reunir uma bôa duzia d'ellas, e provavelmente todas ineditas.

E' mais uma prova do bom criterio da commissão executiva.

P. S.

Com relação aos brazões da salva, e principalmente á alliança dos Sás com as Colonnas de Italia, e á significação da *columna corôada* (escudo n.º 2 e 15) podemos accrescentar as seguintes noticias, que são mais uma novidade:

Segundo o genealogista D. Antonio Alvares da Cunha Rodrigo Annes de Sá (o do escudo n.º 2) casou com «Julia Colona, filha de Eduardo Colona, bisnetto de João Colona que era irmão de Estefano Colona, o que foi cinco annos Senador de Roma, & coroou no Capitolio aos Emperadores Bavaros, Henrique, & Luis, *que por este sinalado serviço lhe dérão para trazer sobre a coluna de suas Armas a Coróa Imperial.*»

(*Obelisco portugves chronologico, geneologico e penagirico* (sic) etc. Lisboa, 1669. 4.º pag. 75-76.)

Estas filiações concordam geralmente com as noticias do celebre especialista Imhof (p. 217 de *Genealogia viginti illustrium in Italia familiarum* etc. Ams-

telodami, 1710 fol. e *Corpus Historiae genealogicae Italiae et Hispaniae*. Norimbergiae 1701 fol. (ambas as obras na Biblioth. municipal do Porto H 11-11; e H-11-8).

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

AINDA O COFRE DE SÃO PANTALEÃO

(V. pag. 55 e 62)

Temos de fazer ainda um aditamento historico e algumas erratas importantes ao segundo artigo, que sahiu menos correcto, porque estando nós auzente do Porto, tivemos de confiar a revisão das provas a outra pessoa.

Primeiro aditamento:

O cofre foi roubado da Sé do Porto em 1843, no dia immediato ao da ultima festa do santo, 13 de dezembro, com inaudito descaramento, e ainda hoje não morreram todos os que participaram na execução d'esta proeza. A responsabilidade do cabido de então, incluindo a do proprio prelado, que devia fazer luz n'esta questão, porque podia e sabia achar os culpados, é evidente depois das ultimas informações que colhemos [1].

No testamento de D. João II acha-se a seguinte nota:

Item. «Desejo que se continue com o tumulo de São Pantaleão, no Porto, segundo os desenhos que estão em poder dos conegos da cathedral. A minha tenção é que o tumulo tenha 5 a 7 palmos de comprimento por 3 $^1/_2$ a 4 de altura. A prata deve ser applicada sobre madeira, ou pedra, com betume pelo lado de dentro, e deve representar o martyrio e os soffrimentos do santo, do modo que fôr mais conveniente, dispostas as scenas á volta do tumulo, do lado que é exposto á vista, porque da banda do muro não hade ter nem aberturas, nem imagens».

No mesmo documento, recommenda, mais adiante, que se faça uma outra obra a Santo Antonio, segundo um papel que tem Pantaleão Dias, e d'accordo com as indicações feitas ao thesoureiro Affonso Fernandes. A obra era um oratorio, que devia ser levantado na propria casa em que nascêra o santo; o seu custo estava avaliado em 1:000 justos de ouro, somma consideravel para aquelle tempo. Pantaleão Dias era architecto de D. João II e tinha feito, segundo diz o mesmo testamento, o desenho para a capella de Nossa Senhora do Monte em Almeirim, avaliada em 150$000 réis. O Conde de Raczynski diz positivamente (*Les Arts* pag. 333 e *Diction.* pag. 71) que Pantaleão Dias foi o auctor do desenho do cofre de São Pantaleão, citando o testamento de D. João II, mas a passagem d'este documento, que o conde transcreve (*Les Arts* p. 219) e nós traduzimos, não o dá a entender tão claramente, porque, citando os desenhos, apenas diz que elles estão em poder dos conegos da cathedral. E' possivel, comtudo, que fosse elle o desenhador; a coincidencia do nome Pantaleão seria uma distincção concedida ao artista por haver honrado o Santo?

J. DE V.

[1] A theoria usada n'estes casos é a seguinte: não trazer o processo á luz *para evitar o escandalo;* o que está feito não tem remedio; paciencia etc. Depois a questão esquece, e só torna a lembrar quando os ladrões, animados por esta singular *theoria de evitar escandalos,* praticam um novo roubo, ainda maior, porque contam com a impunidade. D'este modo tem-se roubado, corajosamente, n'estes ultimos quarenta annos, desde o caso de São Pantaleão. Abafa-se tudo, como se abafaram ainda ha pouco os roubos no mosteiro de Lorvão. Não se quer gente *que faça escandalos,* denunciando o crime, mas vivam os ladrões!

Agora as erratas do nosso segundo artigo.

Pag. 62 1.ª col. linha 30: Estes cofres podem classificar-se *sobre* o n.º 27 — leia-se *salvo* o n.º 27.

Ibid. 2.ª col. linha 21: copiada *sob* um baixo relevo — leia-se *sobre.*

Pag. 63, 1.ª col. linha 45; que figura o telhado de um pequeno templo *de vidro,* cortado em duas metades... — Colloque-se a particula *de vidro* mais abaixo, e leia-se: levanta se um globo *de vidro.*

Um pouco mais abaixo, linha 51: O *silvado* está coberto — leia-se o *telhado* está, etc.

OURIVESARIA ANTIGA RELIGIOSA

Na sala F da Exposição de arte ornamental de Lisboa estavam expostas duas corôas de prata, que o catalogo official *descreve* do seguinte modo (pag. 247 e 248):

N.º 86. Corôa de prata dourada. Seculo XVI.

N.º 90. Grande corôa de prata. O aro ornado com cinco bustos. Por cima do principal uma pomba em vulto com as azas abertas. Seculo XVI.

O arco da corôa antecedente não se descreve, sendo, precisamente, a peça mais interessante.

Descubrimos n'elle uma inscripção arabe, que logo copiámos, e que vae reproduzida na estampa.

Diz ella em caracteres cuficos, litteralmente, segundo a leitura da snr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos:

Lâ allah illa allah
Não (ha) Deus senão Deus

Estas inscripções curtas, em honra de Allah, são frequentissimas nos monumentos arabes [1]; mas são raras nos objectos de ourivesaria, que serviram, como este, para fins religiosos. Na secção portugueza era o *unico* objecto de ourivesaria com inscripção arabe. Por isso mesmo merecia noticia especial no catalogo Na secção hespanhola havia dous cofres de prata, dos sec. XI e XII, tambem com inscripções cuficas (n.ºs 8 e 9, *Cat.* pag. 105) e outros objectos de metaes não preciosos, com inscripções arabes em differentes caracteres.

E' sabido que os artistas arabes trabalharam admiravelmente em todos os metaes, e que os christãos: principes, fidalgos e prelados alimentaram e protegeram esses artistas ainda muito depois da tomada de Granada (1492). Só em 1609 é que os *Moriscos* foram expulsos de Hespanha, embora uma pragmatica de 1567 prejudicasse o trabalho dos officios, apezar dos

[1] G. de Prangey *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie.* Paris, 1841 8.º gr. e Atlas in fol. Estampas n.º 5, 13, 21, 22 etc.

Palaeographie arabe par le Chevalier Marcel. Paris 1828 fol. pag. 170 e seg.

protestos dos artifices. Um dos protestantes foi o ourives Francisco Nunes Muley, que via grande perda para o officio na prohibição das *joyas moriscas* [1], que se gastavam muito.

Os artifices christãos que tiveram de aprender muita coisa dos vencidos imitaram frequentes vezes, debaixo da direcção de mestres tão excellentes, o systema de ornamentação *mudejar*, e applicaram-n'o aos productos da arte industrial. D'este modo se explicam as peças trabalhadas em metaes preciosos, que apresentam inscripções arabes fingidas [2], que não formam sentido algum, sendo as lettras aproveitadas apenas como elemento decorativo, e traçadas *ad libitum*.

A nossa inscripção, porém, é legitima, e fórma sentido perfeito E' a profissão de fé mussulmana. *Não ha Deus senão Deus o unico: não tem socio*, que se encontra a cada passo nas moedas dos khalifas ommiyades do Oriente, do Andalus etc. [3].

O artifice repetiu a inscripção heretica *Não (ha) Deus senão Deus* varias vezes, em volta de uma corôa destinada a ornar muito provavelmente a cabeça da Virgem!

A corôa é de estylo gothico florido do meado do seculo XV e tem sete pontas.

A outra n.º 90 é do fim do mesmo seculo ou primeiros annos do seculo XVI; tem oito pontas formadas por outras tantas folhas, que parecem ser de cardo, estylisadas, sendo as da corôa n.º 86 de carvalho. O cardo significa no symbolismo religioso *tormento* ou *martyrio*; o *carvalho* representa a *fortaleza* [4].

Qualquer d'estes symbolos podia applicar-se tanto á figura de Christo como a um vulto da Virgem.

A existencia da pomba na corôa n.º 90 leva porém a crer que pertenceu á Virgem e as folhas de cardo seriam então como que uma prophecia do futuro martyrio do filho, que a boa nova lhe promette.

Pareceu-nos conveniente chamar a attenção para este objecto unico da Exposição, já que o Catalogo o arrumou com meia linha.

Havia algumas outras corôas, dispersas por varias salas, mas o seu merecimento consistia exclusivamente no trabalho da cravação, e na alta valia das pedras, de que estavam cobertas. Eram peças de *joialheria*, propriamente ditas.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

---

[1] Davillier *L'orfévrerie en Espagne* Paris, 1879 fol. pag. 58.

[2] Davillier (Pl. I; texto p. 59) apresenta um vaso do ourives Johan Barina de Barcelona (fim sec. XV) com uma d'estas inscripções; em França apparecem citadas como *lettres de Damas* ou *lettres sarazines*.

Em um Doc. de 1522 achámos:

«Dous atanores de prata dourados em partes, lavrados pelos bojos de lettras mouriscas com suas coberturas» etc. Pezavam 22-23 marcos cada um.

Em outros documentos nossos do seculo XV e XVI achámos *esmaltes á mourisca*; *sellas mouriscas, camisas mouriscas*; e até na officina do ourives havia um processo especial de trabalho, chamado *lavrar á mourisca*.

[3] Pereira Leite Netto, *Catalogo das moedas arabes*, existentes no Museu Municipal portuense. Porto, 1882 pag. 5 e seg.

[4] Frey Isidoro Barreira *Tractado das significaçõens das plantas*, flôres e fructos que se referem na Sagrada Escriptura. Lisboa, 1622, 4.º pag. 348 e 547.

CHRONICA

Damos em seguida uma resenha do regulamento e programma dos cursos da Escola Portuense de Bellas Artes, segundo as reformas n'elle introduzidas ultimamente pelo respectivo conselho:

Para ser admittido á matricula do primeiro anno de desenho historico e de architectura civil, é necessario contar 10 annos de idade, pelo menos, saber ler, escrever e contar, e apresentar attestados de bom comportamento. Quando o alumno não possua diploma de instrucção primaria, será sujeito a um exame perante um jury préviamente nomeado.

Para a admissão ás outras disciplinas cumpre ao alumno:

Do primeiro anno de pintura historica, o curso completo de desenho historico ou as provas equivalentes ao quinto anno de desenho, feitas dentro da escola em doze sessões.

Do primeiro anno de esculptura, approvação do 2.º anno de desenho historico, ou as provas equivalentes feitas dentro da escola no espaço de um mez.

Do terceiro anno de architectura civil, approvação no primeiro anno de desenho historico, ou as provas equivalentes feitas dentro da escola no espaço de duas semanas para cada prova.

Em desenho, pintura e esculptura, os alumnos que nos dous primeiros trimestres obtiverem 30 valores poderão passar aos trabalhos do seguinte anno, sendo comtudo obrigados ao exame final do anno em que estiverem matriculados.

Aos alumnos de esculptura é facultado praticar no marmore ou em outra qualquer materia, trazendo os materiaes.

O curso de desenho historico constará:

1.º anno — Copia dos elementos de figura por estampa, passando depois do contorno de figura inteira, ao desenho de contornos de cabeças, copiados do gesso, com indicação de sombras. O exame final constará de uma figura inteira copiada de estampa e do contorno de uma cabeça, pelo gesso, com indicação de sombras, tendo duas semanas para cada prova.

2.º anno — Os mesmos do primeiro anno, com a differença de que todos os desenhos serão assombrados. Exame final, uma figura inteira copiada de estampa e uma cabeça copiada do gesso, sendo assombrados estes desenhos e tendo duas semanas para cada prova.

3.º anno — Copia de troncos e extremidades pelo gesso e academias desenhadas pelo natural. Exame final, desenho de um tronco sombreado, copiado do gesso e copia de uma academia desenhada, tendo um mez para ambas as provas.

4.º anno — Os mesmos estudos do anno anterior, incluindo a copia de estatuas e desenho pelo modello vivo. Exame final, desenho sombreado de uma estatua copiada do gesso, tendo para esta prova dez dias uteis.

5.º anno — Continuação dos estudos do gesso e do modello vivo. Exame final, uma figura de estudo do modello vivo e outra do antigo, tendo 15 sessões para ambas as provas.

Os alumnos do 3.º, 4.º e 5.º anno, serão obrigados

a fazer estudos anatomicos, copiados ora de estampas, ora de gesso alternadamente com os estudos ordinarios, sendo obrigados a apresentar trimensalmente uma ou mais provas á apreciação da conferencia.

Haverá todos os annos um concurso especial a um primeiro e a um segundo premio (40$000 ou 20$000), ao qual serão admittidos todos os alumnos dos diversos annos do curso de desenho. Este concurso constará de um estudo sombreado pelo antigo feito durante dez sessões. Os concorrentes que não obtiverem premio poderão receber diplomas de menção honrosa em relação com os valores alcançados.

Curso de pintura historica.

1.º anno — Estudos de pintura copiados do gesso, e desenho pelo modello vivo, de figuras de estudo. Exame, pintura de uma cabeça, do gesso, e dezenho de uma figura pelo modello vivo, tendo 15 sessões para estas duas provas.

2.º anno — Continuação dos estudos do gesso, e pintura de cabeças, ora do modello vivo, ora de pinturas. Exame, uma cabeça de tamanho natural, pelo modello vivo, em 10 sessões.

3.º anno — Estudos do modello vivo e pannejamentos do natural, e esboçetos, copia de quadros. Exame, uma figura de estudo pelo modello vivo, que não tenha menos de $0^m,65$ e um esboçeto de composição, copia de algum quadro; a primeira prova será feita em 10 sessões e a segunda em 6.

4.º anno — Continuação do estudo do modello vivo e pannejamentos do natural, devendo apresentar mensalmente exercicios de composição, cujos assumptos lhes serão dados pelo respectivo professor. Exame, uma figura de meio corpo, de tamanho natural, e um esboceto de composição sobre assumpto que lhes será dado pela conferencia, tendo para a execução da primeira prova 15 sessões e para a da segunda 3, sendo-lhes dado o assumpto com antecedencia de tres dias.

5.º anno — Continuação dos estudos do modello vivo e exercicios de composição todos os quinze dias. Exame, a execução, nos ultimos tres mezes, de um quadro de composição sobre assumpto que préviamente tenha sido escolhido em conferencia, e tendo em vista que as figuras do primeiro plano não tenham menos de $0^m,65$.

Cursos de esculptura:

1.º anno — Copia de cabeças e extremidades. Exame, uma copia do gesso em 8 sessões.

2.º anno — Copia de dorsos, braços e pernas. Exame, copia de um dorso em 15 sessões.

3.º anno — Estudos alternados do antigo e do natural em baixo relevo sobre um fundo que tenha $0^m,65$ de alto, e estudos desenhados do antigo. Exame, uma figura de estudo do modelo vivo em baixo relevo sobre um fundo que tenha $0^m,65$, em 12 sessões.

4.º anno — Continuação dos estudos alternados, ora do antigo, ora do modello vivo, em baixo e pleno relevo de $0^m,90$ de alto, mensalmente, esbocetos em baixo e pleno relevo sobre assumptos que lhes serão dados pelo respectivo professor, e estudos de pannejamentos do antigo e do natural. Exame, uma figura de estudo do modelo vivo em pleno relevo de $0^m,90$ de alto, e um esboceto em baixo ou pleno relevo sobre assumpto dado pela conferencia, tendo para execução da primeira prova 30 sessões, e para a da segunda 3 sessões, sendo-lhes dado o assumpto com antecedencia de tres dias.

5.º anno — Copia do modello vivo em baixo ou pleno relevo e pannejamentos do natural, devendo além d'isso apresentar todos os quinze dias èsbocetos de composição em baixo ou pleno relevo sobre assumptos que lhes serão dados pelo respectivo professor. Exame, uma estatua de um metro de alto, ou uma composição em baixo relevo n'um fundo que tenha $1^m,30$ por $0^m,90$, e cujo assumpto será escolhido em conferencia. Este exame será executado durante os tres ultimos mezes do anno lectivo.

Curso de architectura civil:

1.º anno — Estudo dos elementos de desenho geometrico e copia dos elementos das ordens gregas e romanas, terminando o anno pela copia de edificios (plantas, alçados e córtes). Exame, um d'estes trabalhos ou as ordens e detalhes, no prazo de um mez

2.º anno — Elementos de projecção ou geometria descriptiva com applicação á theoria das sombras e copia de estampas elementares de architectura ou de edificios com aguadas a tinta da China, ou edificios já existentes. Exame, dous estudos sombreados, sendo um cópia de estampa e outro sobre um contorno dado, em quinze sessões cada um.

3.º anno — Exercicios de composição de pequenos edificios e construcção, dados pelo professor; continuação da copia de edificios em plantas e alçados, e alguns exercicios praticos de levantamento de plantas topographicas e nivelamento. Exame, planta, alçado e córte de um edificio sobre assumpto dado pelo professor, em seis semanas.

4.º anno — Exercicios de composição de dous em dous mezes. Exame, projecto completo de um edificio e os detalhes architectonicos, em dous mezes.

5.º anno — Estudos de dous em dous mezes, dos annos anteriores. Programma para um edificio sobre um assumpto dado pela conferencia em detalhes de construcção, em dous mezes.

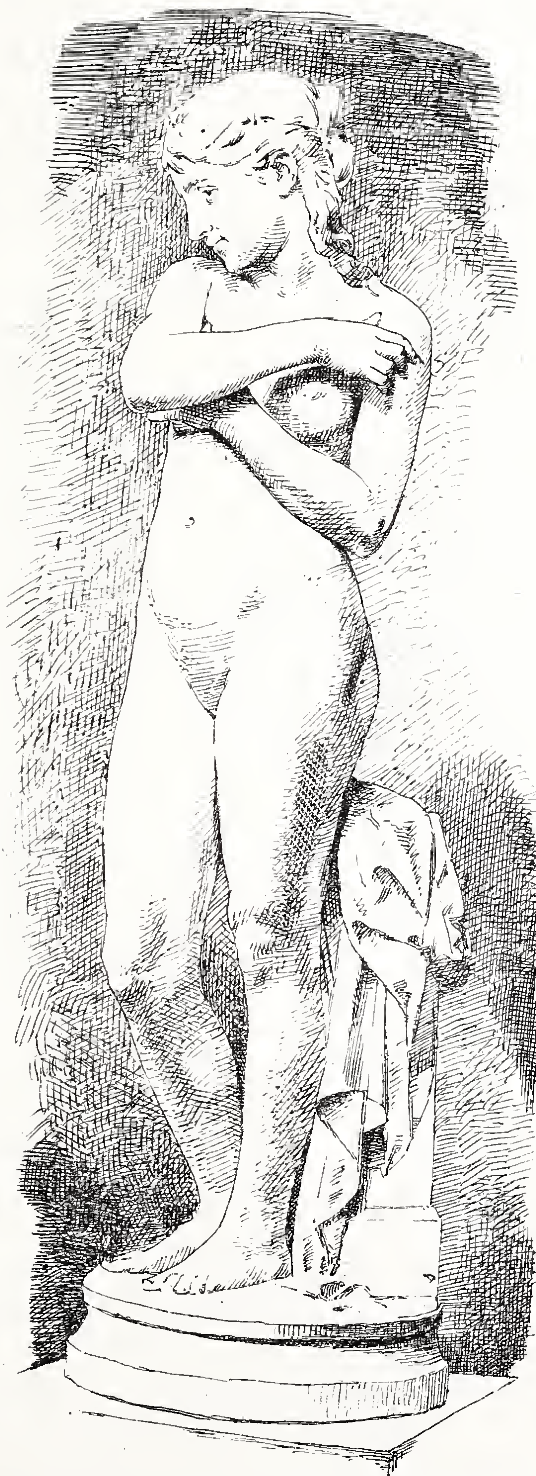
Os alumnos obrigados da Academia Polytechnica executarão mensalmente projectos de edificios e construcções, constantes de plantas, alçados e córtes aguarellados, podendo no principio alternar-se com alguma copia de elementos architectonicos. Para exame executarão em dous mezes, planta, alçado e córte, devidamente aguarellados, sobre assumpto dado pela conferencia.

Os alumnos do curso de engenheiros geographos, principiarão por copiar desenhos de plantas geographicas e hydrographicas, e depois reduzir plantas de cóstas, bahias e enseadas ou portos, e exercitar-se no risco das cartas geographicas. Para exame farão em dous mezes uma reducção de carta hydrographica ou geographica.

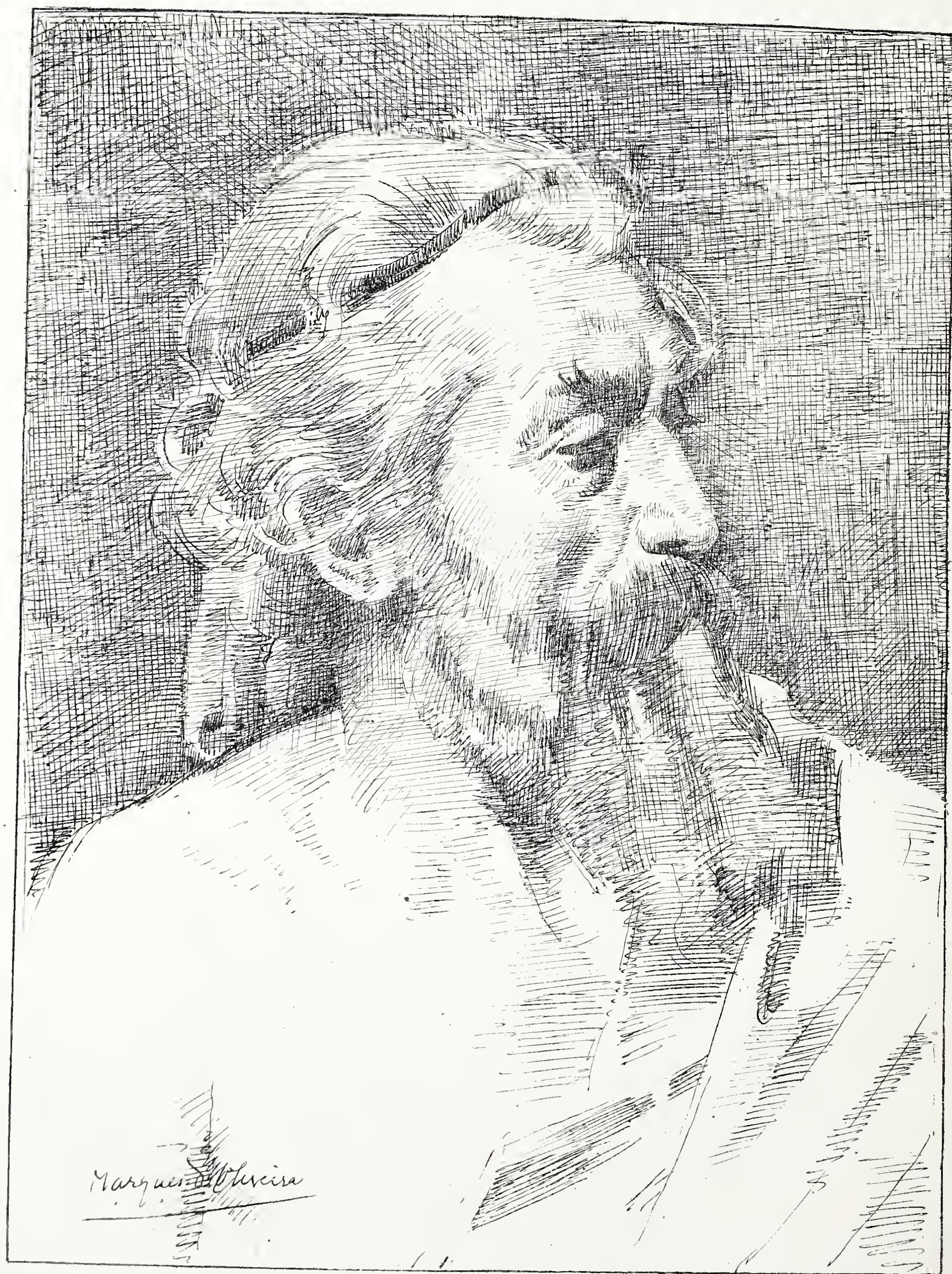
Os alumnos de perspectiva, depois dos elementos theoricos executarão mensalmente problemas de applicação dos orgãos geraes de perspectiva. Para exame executarão n'um mez dous problemas de perspectiva com as respectivas sombras.

No curso de dezenho historico, as pessoas do sexo feminino que frequentarem a escóla de bellas artes, são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alumnos, excepto ao estudo do modello vivo.

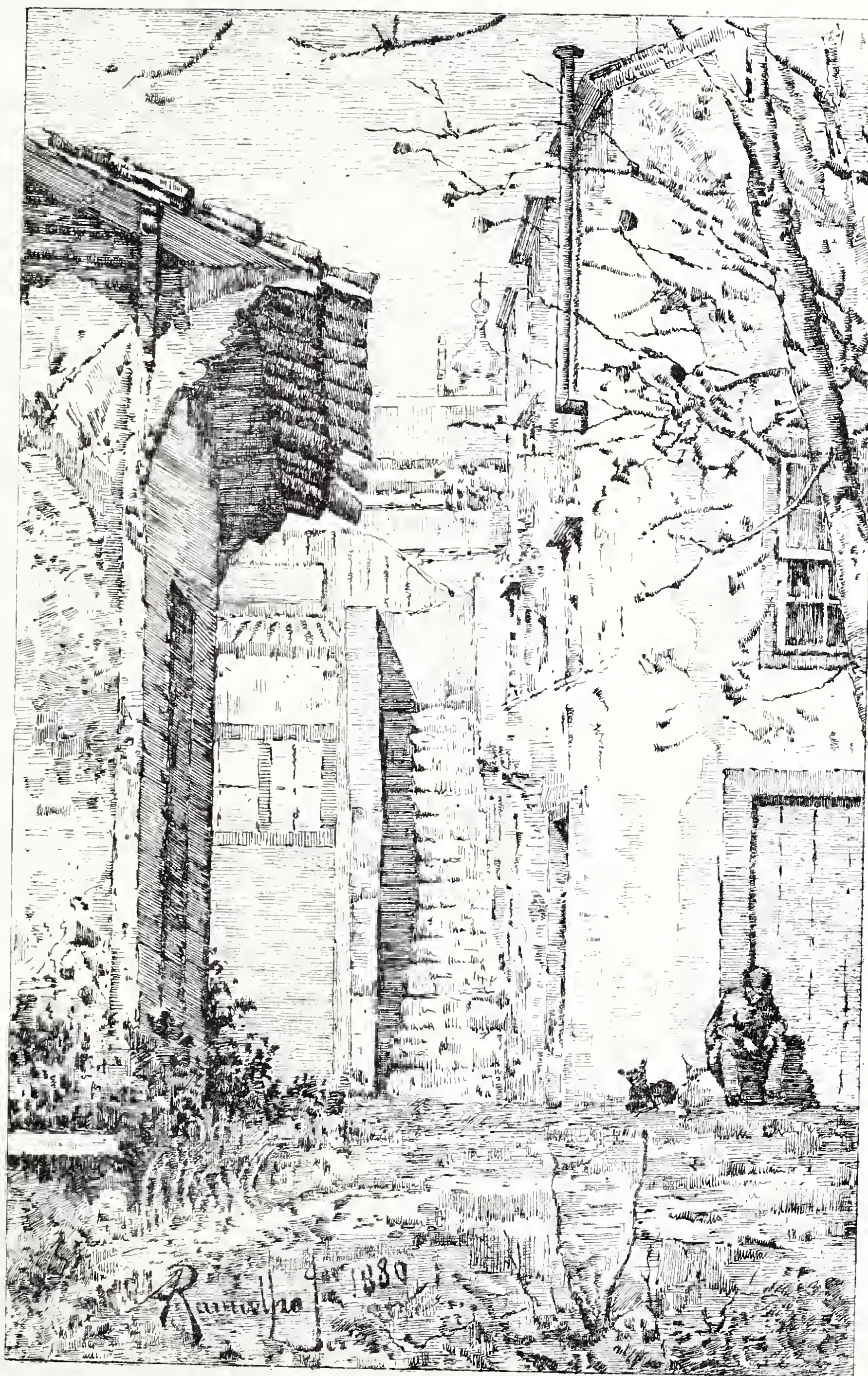
MANOEL M. RODRIGUES.



A Puberdade — Estatua de Simões d'Almeida, desenho de A. Soares dos Reis

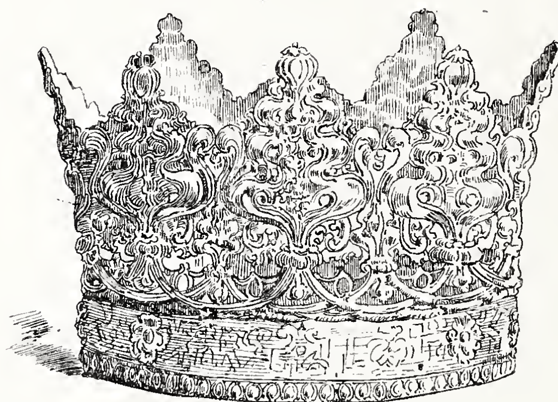


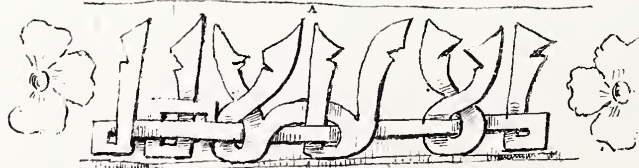
Cabeça d'estudo — Pintura de Marques d'Oliveira, croquis do auctor



O pateo da eschola de Bellas-Artes de Lisboa — Pintura de Antonio Monteiro Ramalho Junior
desenho de Thomaz Costa







Ourivesaria antiga religiosa — (Exposição d'arte ornamental)

AOS SNRS. ASSIGNANTES

Circumstancias imprevistas e de todo o ponto alheias á nossa vontade contribuiram para a demora extraordinaria que se deu na publicação do presente numero da *Arte Portugueza*.

Essa demora, porém, cremos ficar bem compensada com o augmento de estampas que este numero contém.

Pedimos, pois, desculpa aos snrs. assignantes da falta que involuntariamente praticamos.

THOMAZ AUGUSTO SOLLER

Cumpre o Centro Artistico do Porto um doloroso, mas impreterivel dever, prestando homenagem á memoria de Thomaz Augusto Soller, um de seus mais illustres socios fundadores, membro do conselho technico, cahido antes do tempo na valla do cemiterio, e assim arrebatado para sempre ás glorias da arte a que votára o seu talento.

Estimado e apreciado em vida pelos seus consocios, quando a sua imaginação se desatava em formosissimas creações, e a sua vontade se comprazia em prestar a cooperação do seu conselho e do seu lapis, era força que, manietado pela morte, a saudade surgisse espontanea a occupar o logar que deixou vago, e a admiração soltasse desafogada a sua voz sincera, sem perigo de ser havida por lisongeira, antes considerada como justo e devido reconhecimento de seus meritos.

N'um paiz, onde a arte vive com esforço vida desprotegida e desdenhada; onde essas almas de eleição, que irresistivelmente se sentem attrahidas pelo bello, mal encontram os meios de formar a sua educação esthetica, e tem que mendigar em Roma e em Paris os aperfeiçoamentos, que a sua patria lhes não póde dar; n'um paiz onde não fallecem as vocações, mas onde escaceiam os meios de as tornar proveitosas, já aptidões menos aprimoradas que a de Thomaz Soller se tornam dignas de consideração, e tem merecido a sympathia do publico illustrado.

É que a intelligencia tem tambem as suas purpuras; e ao talento, seja qual fôr a sua manifestação, ninguem jámais poderá negar a magestade com que deslumbra e senhoreia os espiritos cultos.

Não chegou Thomaz Soller a attingir a culminação a que devia elevar-se, porque a morte lhe sustou o passo em meio do caminho; affirmou comtudo a sua individualidade artistica de um modo inequivoco e incontestavelmente distincto. Os seus trabalhos e alguns factos da sua vida bastam a confirmar a verdade d'estas asserções.

Nasceu Thomaz Augusto Soller em 29 de março de 1848, na cidade do Porto. Foi seu pae, o professor de musica, Antonio Maria Soller, que, presentindo a vocação do filho, diligenciou, não sem sacrificio talvez, proporcionar-lhe a instrucção conveniente.

Não foi pois a sua infancia embalada em berço doirado, antes desde o principio da sua carreira teve que luctar com difficuldades, que não raro costumam accidentar a vida dos predestinados ao culto da arte.

D'este numero era sem duvida Soller.

De facto a arte, na sua mais tersa e elevada acepção, a arte, considerada como a sublime manifestação sensivel do bello, foi a aspiração fervorosa, o pensamento constante que dominou sempre e absorveu completamente o espirito de Soller.

Manifestou-o desde os primeiros passos com que entrou no caminho a que o chamava a sua decidida vocação.

Matriculado, em outubro de 1862, no primeiro anno de desenho historico, na Academia de Bellas Artes do Porto, fez com distincção este curso, que terminou em agosto de 1867, tendo sido julgado digno de elogio no 1.º, 2.º e 4.º annos, e galardoado com o primeiro premio no 5.º

Conjunctamente frequentou, e com approveitamento, os 4 primeiros annos de esculptura, e os 3 primeiros de architectura, tornando-se digno de elogio nos dois ultimos annos d'este curso.

Não foram estes resultados obtidos á custa de improbos esforços, de pertinaz assiduidade, de aturadas canceiras; algumas vezes a sua frequencia o teria compromettido, se, na perfeição de seus trabalhos, se não reflectisse a luz radiosa do talento, que então o levantava ao logar que por seu merecimento lhe competia.

Era a verdadeira revelação do artista, a prova irrecusavel da sua aptidão, a maravilhosa intuição só propria d'esses espiritos indisciplinados, que tudo abrangem n'um relance, e mais parecem adivinhar que aprender.

Isto comprehenderam seus mestres escolhendo-o para ir á Exposição Universal de 1867 em Pariz; isto confirmou elle pelo modo como se houve n'aquella capital.

Foi o caso que, authorisada a Academia de Bellas Artes do Porto a nomear os artistas que julgasse merecerem o subsidio, embora apoucado, que o estado offerecia, para o effeito de irem vêr e estudar, na referida Exposição, o tocante a pintura, esculptura, architectura e gravura, — elegeu aquella corporação o alumno Thomaz Soller para a classe de architectura. Tinha então 19 annos.

Releva advertir desde já que Soller não tinha o curso completo de architectura, e todavia tornou-se digno d'esta preferencia, o que a um tempo está demonstrando o apreço em que era havido pelos competentes, e o como a sua aptidão e perspicacia sabiam supprir o que só com tempo e trabalho se costuma alcançar.

Exerceu este acontecimento uma notavel e decisiva influencia na vida do artista, imprimindo-lhe a direcção que de futuro tomaria, e fixando o ramo das Bellas Artes, em que o seu talento se havia de especialmente exercer e brilhar. Não foi pois por eleição propria que elle se consagrou á architectura, que tão distinctamente professava: aquella escolha, os resultados obtidos em Pariz, e ainda algumas circumstancias ulteriores, abriram-lhe mais facil caminho para este genero, que soube ennobrecer com o mais fino e apurado gosto artistico.

Não chegou a estar um anno em Pariz; apenas nove mezes, se tanto. N'este lapso de tempo, que não

foi demais para estudo, mas sobejo para ostentar e provar a sua extraordinaria aptidão, fez alguns trabalhos muito apreciados, em que continuou revelando a feição caracteristica do seu talento, — espontaneidade de inspiração, e extrema facilidade na sua graciosa expressão graphica.

O seu ultimo estudo alli executado foi um projecto de bibliotheca, trabalho de tanto merecimento que obteve um primeiro premio na Exposição de Madrid em 1871, sendo afinal comprado pelo governo hespanhol.

Referem os seus contemporaneos em Pariz, que os condiscipulos de Soller n'aquella cidade tinham por elle grande enthusiasmo. E' que Soller não era sómente uma intelligencia artistica, era um excellente caracter. O seu talento impunha a admiração, o seu coração careava as sympathias de todos.

Teve por mestre em Pariz a Mr. Questel, que tambem o foi dos distinctos architectos José Geraldo da Silva Sardinha, e José Antonio Gaspar.

Este professor lamentou que Soller regressasse á patria tão extemporaneamente. A falta porém de recursos punha uma barreira insuperavel ao progresso de seus estudos, obrigando-o a pontuar aqui o seu tirocinio de estudante.

E ainda, digamol-o de passagem, aquella curta frequencia na escóla de Pariz, tão proficua ao desenvolvimento de suas aptidões, não a teria feito, se não fôra a coadjuvação e boa vontade de seus mestres e condiscipulos da Academia de Bellas Artes do Porto.

Chegado ao momento em que devia fixar a sua carreira, a mesma Academia recommendou ao governo o seu grande merecimento e provada habilidade. Teve porém que viver muito tempo a braços com difficuldades e desgostos, que em vez de lhe entibiarem a vontade e esforço, mais o empenharam no estudo consciencioso, na investigação techinica, no trabalho incessante, com que robusteceu e acendrou o seu já então esmerado talento. Exercia o professorado, applicava-se ao desenho, occupava-se da architectura, entrava nos concursos que se lhe offereciam, valia-se emfim dos muitos e grandes recursos de que dispunha. Foi a final nomeado architecto chefe na repartição da construcção dos caminhos de ferro de Minho e Douro, e director das obras do edificio da Bolsa. E' inutil dizer que d'estas commissões se desempenhou proficientemente. Ahi estão vivos os seus chefes que o testeficam. E não ha muito que a Associação Commercial, em sessão solemne, lançou na acta um voto de sentimento pelo fallecimento de Thomaz Soller.

Era Academico de merito das Academias de Bellas Artes de Lisboa e Porto.

Deixou muitos trabalhos que fallam mais alto que a voz da nossa apreciação. Todos podem avalial-o pela cobertura metalica do pateo da Bolsa, e decoração da entrada da escada principal do mesmo edificio. Brevemente será novo testemunho o theatro da Rainha, em construcção, o qual está delineado com todos os aperfeiçoamentos de segurança, acustica e agrado.

Entre outros trabalhos são de notar-se a planta de todo o edificio da Bolsa, com a ampliação e ornamentação da sala das Assembleias Geraes; e palco-coreto do Palacio de Crystal; o projecto da casa para o banco Alliança; o projecto de uma galeria de pintura, que a Academia de Bellas Artes do Porto tomou como obra de recepção para o nomear academico de merito, em sessão de 21 de junho de 1879; o monumento a Brotero para o jardim botanico de Coimbra, cuja estatua está confiada ao primoroso cinzel do distincto esculptor Soares dos Reis; o monumento do Duque da Terceira, (concurso que muito o desgostou); o projecto de casas baratas para a Figueira, que obteve em concurso um dos premios.

Ficou incompleto o projecto de um theatro para o Funchal, ultima tarefa que trazia entre mãos e lhe não foi dado concluir.

Nos trabalhos de Soller ha o que quer que seja de caracteristico, principalmente no referente a elegancia e bom gosto. Nada falta, nada é de mais, tudo tem razão de ser, tudo se reveste de um formoso aspecto, desde os grandes lineamentos até ás mais pequenas minudencias. A utilidade no fim a que se destinam as obras, a solidez que se funda na escrupulosa observancia dos principios technicos, a belleza no conjuncto, a graça na ornamentação, o rigor no estylo, a perfeição no todo, taes são, na opinião de doutos e indoutos, os caracteres que accentuam os trabalhos de Soller; taes são os mysteriosos vinculos com que elle sabia enlaçar a sciencia e a arte.

Thomaz Soller não era simplesmente uma intelligencia culta, era uma alma inspirada. Cedo fez prova d'isso. Como estudante o seu coração abria-se a todas as impressões sorridentes, o seu espirito perdia-se nas paragens seductoras do ideal; applicava-se pouco, fazia muito e tanto que surprehendia e pasmava. Era como já dissemos a revelação do genio em toda a sua expontaneidade e facilidade.

Entrando na vida positiva, abraça um dos ramos das Bellas Artes que não era o que mais comprasia o seu gosto, e todavia tornou-se notavel. A tenacidade, a reflexão, o estudo avigoram-lhe as azas em que devia remontar-se ás emminencias da gloria.

Não nos é licito deixar de notar que todas estas qualidades eram esmaltadas pela modestia. Não o desvaneciam os applausos, não se orgulhava com a preexcellencia de suas obras, não tinha arrogancias, que bom fundamento achavam na convicção do seu proprio merito. Ao contrario. Os attrictos da vida, as difficuldades que o saltearam desde muito moço, haviam-lhe modificado o seu natural, dando-lhe além de modesto, um ar de melancholico retrahimento. Entre amigos porém era expansivo, e então deixava transparecer claramente todas as opulencias do seu espirito e do seu coração.

Não obstante a mão despiedosa da morte prostrou-o, com grande surpresa e dôr para todos.

Thomaz Augusto Soller falleceu em 12 de junho de 1883. Tinha 35 annos.

Cessamos aqui este brevissimo esboço da physionomia artistica de Thomaz Soller, certo que muito ficou por dizer e louvar. E' porém de todo o ponto dispensavel o encarecer merecimentos de quem d'elles deixou, não obstante o fugitivo curso da sua vida, luminosos e perduraveis testemunhos.

Lacera profundamente o coração, é certo, o vêr aniquilar-se tão precoce e tão a subitas, o braço que primorosamente servia esse explendido talento, justamente na occasião em que entrava a irradiar-se em

toda a sua grandeza, e em que o futuro começava a acenar-lhe com as merecidas prosperidades da fortuna e os justos laureis do renome. Mas se o homem morreu para a vida organica, o artista vive no pensamento que soube vasar nos eternos moldes do bello, vive e continurá vivendo na immortalidade do seu engenho.

Thomaz Augusto Soller é um nome que tem indisputavelmente logar distincto na pleiade dos Artistas Portuguezes.

A. Cardoso e Silva.

ESTHETICA DO CORPO HUMANO

(CONCLUSÃO)

Para os gregos e romanos a cabeça representava a oitava parte do corpo. Esta opinião foi adoptada pela maioria dos artistas que se occuparam do assumpto. Na sua escala de proporção tomaram-n'a por consequencia como unidade; e partindo d'este dado, admittiam que as oito cabeças que formavam a altura total do corpo estavam escalonadas do seguinte modo: a segunda estendia-se do mento até ao intervallo que separa os mamillos; a terceira e quarta reunidas prolongavam-se desde o intervallo até á symphyse pubica, ou aos orgãos genitaes; as quatro ultimas representavam o comprimento dos membros inferiores.

Este principio não é rigorosamente conforme á observação. Nos quarenta homens que Sappey observou, a altura média da cabeça equivale a 0,221; comparando-a com a sua estatura média, que é egual a 1,^{m}692, reconhece-se que a estatura se compõe apenas de 7 cabeças e meia.

Mas a estatura modifica muito notavelmente esta proporção. Sappey verificou effectivamente que dos quarenta homens observados por elle, nos cinco primeiros, cujas estaturas estavam comprehendidas entre 1,^{m}54 e 1,^{m}61, o corpo se compunha de 7 cabeças: nos vinte primeiros, cuja estatura se comprehendia entre 1,^{m}54 e 1,^{m}68, de 7 e meia; e nos ultimos vinte, comprehendidos entre 1,^{m}69 e 1,^{m}86, de 7 cabeças e 8. Comparada á estatura, a cabeça, como era facil de prevêr, é tanto mais pequena quanto aquella fôr mais elevada.

Nos quarenta homens, Sappey apenas encontrou dois nos quaes a cabeça representava realmente a oitava parte do corpo. Um d'elles tinha 1,^{m}84 de altura e o outro 1,^{m}86 e em ambos a cabeça media 0,^{m}230. Por conseguinte o principio adoptado nas escólas da Grecia e de Roma, é applicavel aos homens muito altos, ou que attingem ou excedem 1,^{m}85 de altura.

Além d'isso este principio nunca foi escrupulosamente applicado; as obras mais puras da antiguidade ahi estão para attestal-o. No Appollo do Belvedere, por exemplo que tem 2,^{m}15 de altura, a estatura não se compõe de 8 cabeças e meia, (como deveria ser, segundo o principio adoptado), mas apenas de 7 cabeças e $\frac{2}{3}$. Augmentando as proporções de todas as mais partes do corpo, o artista, por um rasgo de intelligencia que lhe dá honra, não quiz amesquinhar as proporções da extremidade cephalica tanto quanto o deveria fazer se tencionasse representar um simples mortal.

Estes factos provam que a chamada lei das proporções do corpo humano, posto que tenha uma certa utilidade pratica, póde soffrer modificações quer na natureza, quer nas obras da arte segundo as circumstancias. Quatrefages fallando a tal respeito fez as seguintes considerações:

«Gerdy, que tratou especialmente esta questão, observou que na estatura dos francezes raras vezes se encontram mais de 7 cabeças e meia, muitas vezes um pouco mais de 8 cabeças e ás vezes 9.

O ideal artistico tambem não tem mais fixidez do que a realidade, não obstante as regras mathematicas propostas desde Vitruvio até Liarzick e Silberman. O quadro formado por Audran mostra uma variação que vae desde 7 cabeças e $\frac{19}{48}$ avos (Termo egypcio) até 7 $\frac{43}{48}$ (Hercules Farnesio). Entre este dois extremos a differença é exactamente de meia cabeça. Os pintores ainda tomaram mais liberdade. Raphael a alguns dos seus personagens deu apenas 6 cabeças, Miguel Angelo dá-lhe 8 e mais ainda.

«O Apollo pythio (7 cabeças $\frac{42}{48}$ avos), o Laocoonte (7 $\frac{27}{48}$) não deixam de ser obras primas, e do mesmo modo admiramos tambem com justiça as obras d'aquelles dois grandes mestres italianos. E' porque pela mesma razão que nos outros seres organisados, o organismo no homem não está sujeito a leis absolutas, e a um desenvolvimento rigorosamente determinado.» [1]

Sendo tomada pelos artistas a cabeça como unidade para determinar a medida das diversas partes do corpo humano, devia tambem o rosto representar uma parte importante nas proporções do mesmo corpo.

A altura media do rosto no sexo masculino é de 0,^{m}187. Comparada á altura total do corpo fórma a nona parte na maioria dos individuos, um pouco mais nos homens de baixa estatura, um pouco menos nos de estatura alta.

Os pintores e estatuarios antigos admittindo que o rosto representava apenas a decima parte do corpo, diminuiam consideravelmente o rosto, ao passo que desenvolviam a região superior do craneo: estas duas modificações inversas davam para elles o mesmo resultado, que era o de augmentar o angulo facial.

Observando elles que em toda a serie dos vertebrados o volume do craneo e o da face são inversamente proporcionaes, e que o craneo projecta-se sobre a face e toma a respeito d'estas proporções cada vez mais predominantes, á medida que se sobe a escala animal até ao homem, viram n'essa predominancia um caracter de supremacia; e quando tiveram que representar deuses ou semi-deuses, ainda mais atenuaram as dimensões d'uma, amplificando ao mesmo tempo as da outra.

Considerando na differença relativa do desenvolvimento da face e do craneo, Camper foi levado a determinar a medida da abertura do angulo formado por duas linhas, passando uma superior anterior ou facial pela bossa nasal, e a outra inferior posterior ou auricular pela entrada do canal auditivo, convergindo ambas na parte média da arcada dentaria superior *(angulo facial de Camper)*.

---

1 Quatrefages. *L'espèce humaine*. Paris 1880. pag. 263

O seu processo é d'uma extrema simplicidade, expedito e facilmente applicavel tanto ao homem como aos animaes, tanto á natureza morta como á natureza viva. Camper serviu-se d'elle para differençar os productos da arte grega dos da arte romana e estabeleceu a seguinte escala:

Estatuas gregas	100°
Estatuas romanas	95
Raça branca	80
Raça amarella	75
Raça negra	70

Os gregos e romanos exageravam assim a abertura do angulo porque ligavam-lhe a ideia de preeminencia que desejavam imprimir aos heroes e deuses que representavam. Todos sabem que o angulo facial na raça negra diminue em virtude da projecção (prognathismo) de toda a face e especialmente da projecção alveolo-sub-nasal do maxillar superior, augmentado ainda pela espessura dos beiços. Pois estas variantes do angulo facial teem excepções em todas as raças. Ha pretos tão orthognatas como os brancos, e brancos exageradamente prognatas.

«Camper, ou antes os que se lhe seguiaram, quizeram ver na grandeza do algulo facial um signal de superioridade intellectual. A sua escala graduada impelliu-os evidentemente a esse caminho errado. Bastariam os casos pathologicos para mostrar que se illudiam. Empregando o seu goniometro, Jacquart pôde verificar na população branca e intelligente de Paris uma differença de 16°, quer dizer 6° mais que a distancia admittida desde o tempo de Camper para separar o preto do branco. Jacquart verificou tambem entre nós a existencia do angulo facial de 90°, angulo que Camper julgava pertencer exclusivamente ás representações idealisadas da forma humana. Ora essa notavel superioridade angular não era de modo nenhum acompanhada por uma intelligencia realmente excepcional.» (Quatrefages).

Na mulher, as dimensões da cabeça e do rosto, comparadas com as do corpo, são as mesmas que no homem.

Concluimos appresentando as relações entre as dimensões da cabeça e as dos diversos membros.

O comprimento medio dos membros inferiores, no homem, é de 0,^{m}859, e o dos membros superiores é de 0^{m},750. Na mulher os primeiros medem 0,^{m}793, e os segundos 0^{m},686. N'um e outro os membros abdominaes excedem os thoracicos em 11 centimetros approximadamente.

Sappey tomando o comprimento médio dos membros e cabeça nos vinte primeiros e nos vinte ultimos individuos do quadro que já apresentámos relativo ao homem, e nos quinze primeiros e quinze ultimos do quadro relativo á mulher, obteve os seguintes resultados:

Nos primeiros vinte homens achou as seguintes médias: estatura 1,^{m}63, membros inferiores 0,^{m}826, membros superiores 0,^{m}728, cabeça 0,^{m}217 e nos vinte ultimos: estatura 1,^{m}74, membros inferiores 0,^{m}891, membros superiores 0,^{m}773, cabeça 0,^{m}223.

Nas primeiras quinze mulheres achou: estatura 1,^{m}54, membros inferiores 0,^{m}765, membros superiores, 0,^{m}674, cabeça 0,^{m}209 e nas quinze ultimas: estatura 1,^{m}63, membros inferiores 0,^{m}822, membros superioros 0,^{m}698, cabeça 0,^{m}213.

Estes resultados demonstram que no homem de estatura meã ou de 1,^{m}63, o comprimento dos membros abdominaes equivale a 3 cabeças e $\frac{8}{10}$, e o dos membros thoracicos a 3 cabeças, e $\frac{3}{10}$. No homem de estatura alta ou de 1,^{m}74 a extensão d'aquelles equivale a 4 cabeças, e a d'estes a 3 cabeças e $\frac{4}{10}$. Nos individuos altos, os membros inferiores e a cabeça apresentam pois realmente a relação de 4:1 que lhes attribuiam os antigos. Mas como em caso tal os membros inferiores são mais compridos que o tronco, vê-se tambem que este ultimo reunido ao tronco, não pode offerecer, como elles julgavam, uma extensão equivalente a tres cabeças.

Na mulher de estatura meã, ou de 1,^{m}54, o comprimento dos membros inferiores é de 3 cabeças e $\frac{6}{10}$ e o dos superiores é de 3 cabeças e $\frac{2}{10}$. Na mulher alta ou de 1,^{m}63, o comprimento dos membros abdominaes equivale a 3 cabeças e $\frac{8}{10}$, e o dos thoracicos a 3 cabeças e $\frac{2}{10}$.

Conhecido o comprimento dos membros vamos repartil-o pelos seus tres segmentos.

Medida da rotula á espinha iliaca, a coxa é 3 centimetros mais comprida no homem do que na mulher, n'elle equivale a 2 cabeças e $\frac{1}{10}$ e n'ella a 2 cabeças. Medida da rotula ao pubis, excede no homem 2 centimetros apenas, e então equivale a 1 cabeça e $\frac{8}{10}$ em ambos os sexos. Medida da rotula ao meio da virilha, é tambem maior 3 centimetros no homem, como no primeiro caso.

Esta differença, maior que a precedente, é em parte devida á direcção da virilha que é rectilinea e ascendente no homem, e é curvilinea e não ascendente na mulher na metade interna do seu trajecto, d'onde resulta que no sexo masculino o meio do sulco está sempre mais elevado que a symphyse pubica, ao passo que no sexo feminino este meio e a symphyse estão situados no mesmo plano. Todavia a coxa, considerada na sua parte media, permanece equivalente, a 1 cabeça e $\frac{8}{10}$, tanto n'um como no outro sexo.

A perna, do mesmo modo que a coxa, é mais comprida 3 centimetros no homem. N'elle equivale a 1 cabeça e $\frac{8}{10}$, e na mulher a 1 cabeça e $\frac{7}{10}$.

O pé do homem excede tambem o da mulher em 3 centimetros; é mais comprido que a cabeça, mas apenas n'um decimo. No sexo femenino, o seu comprimento eguala o da cabeça, do mesmo modo que n'este sexo o comprimento da mão eguala o do rosto.

A espadua e o braço, desde o acromio até ao sangradouro, pouco differem em ambos os sexos, pois que a differença não excede 15 millimetros. O seu comprimento é em ambos equivalente a 1 cabeça e $\frac{4}{10}$.

Pelo contrario o antebraço e a mão, desde o sangradouro até á ponta do dedo médio, differem muito consideravelmente. São mais compridos 4 centimetros no homem, circumstancia que permitte que o pulso desça ao nivel do grande trochanter, emquanto que na mulher fica acima; no homem o seu comprimento equivale a 1 cabeça e $\frac{8}{10}$, e na mulher a 1 cabeça e $\frac{7}{10}$.

A mão do homem é mais comprida 2 centimetros que a da mulher; tambem é mais comprida que o rosto. No sexo femenino, já vimos que o comprimento da mão é exactamente egual ao do rosto.

PAIVA E PONA.

MIGUEL LUPI

1826-1883

Foi em junho de 1882 que o vimos pela ultima vez. Estava a acabar a ultima sessão util do *Congresso das Associações portuguezas*, em Lisboa. O artista, que parecia ter-me esperado, levou me por um corredor, abriu a porta de uma sala — entrei; e achei-me no seu *atelier*, defronte do quadro dedicado á Memoria do Marquez de Pombal — uma surpreza!

Elle tinha-me fallado no quadro, varias vezes, na *Associação dos jornalistas e escriptores portuguezes*, onde eu fazia então uma serie de conferencias sobre a *Exposição de arte ornamental;* mas nem eu me recordava que a obra estava á vista, nos Paços do Concelho, nem tão pouco que o artista tinha alli o seu baluarte.

As sessões do Congresso, que corriam bastante animadas, mas no meio de uma discussão soffrivelmente confusa, e mal temperada com intrigas politicas, não eram muito proprias para alegrar um individuo, que vinha discutir com boa fé; e deixal-o em boa disposição de espirito para ir depois admirar uma obra d'arte.

Discutia-se á noute, até tarde, e eu tinha de caminhar ainda até á Travessa do Armador, no alto da Ajuda.

Assim se explica, como eu sahi varias vezes das sessões, sem pensar no quadro, até que chegou o dia referido, em que o Congresso funccionou de manhã. Estava, finalmente, diante da obra!

Um relance d'olhos pela sala, grande bastante, e, depois, nova vista geral sobre a tela, uma cousa tão grande, tão desusada entre nós, já pelas dimensões, já pela significação da dedicatoria, que gastei alguns segundos a medir o quadro com os olhos, e acabei com um ponto de interrogação, que o artista devia ter lido no meu rosto. Elle passava, e com razão, por ser o nosso mais habil retratista, e procurava de certo decifrar as minhas impressões n'esse momento.

Digo, sem demora, que fiquei admirado [1].

Conhecia apenas um quadro delicioso que elle havia mandado á exposição internacional de Madrid de 1871. Intitulava-se *A Familia* e obteve, com toda a justiça, uma medalha de 2.ª classe [2].

E conhecia ainda o esboço para um grande quadro a *Partida de Vasco da Gama para a India*, que figurou, com honra, na Exposição do Centenario de Camões (Palacio de Crystal — Porto).

O primeiro quadro era um idyllio, uma inspiração poetica, uma obra marcada por um artista de grande merecimento.

O segundo, em esboço, pouco mais que a visão de um futuro quadro, mas tambem sufficientemente marcado, com um ar historico, genuino. Não era cousa vulgar, assim mesmo, lançado rapidamente; as tintas ainda frescas, com uma nota autographa, pedindo cuidado ao abrir da caixa.

Lá estivemos, na abertura, com um pressentimento da futura valia do artista, que ainda não conheciamos pessoalmente. Nunca imaginámos que a morte havia de cortar tão cedo relações, que, no primeiro momento do encontro, me pareceram dignas de longa duração.

E' certo que o primeiro encontro decide de muita cousa; expliquem os psychologistas isso como melhor souberem.

Dous individuos vêem-se pela primeira vez, e medem-se de alto a baixo, mormente quando, como no caso presente, havia uma tal ou qual affinidade de ideias, já testemunhadas em algumas, poucas, cartas (1879-81). As divergencias existiam tambem, mas cada um as justificava com uma convicção [3].

N'estes termos nos encontramos, elle e eu, no Terreiro do Paço no dia do Centenario do Marquez de Pombal, quando se formava o cortejo historico (maio de 83). Não o conhecia ainda pessoalmente. Foi elle mesmo que se apresentou, com perfeita naturalidade, e a cortezia de um *gentleman*. Como tinhamos prescindido de intermediario, e das banalidades do costume, em poucas horas nos entendemos, acompanhando juntos o cortejo civico pelas ruas de Lisboa; ambos contentes com a demonstração publica, brilhante, da mocidade academica, e ambos contentes de nos conhecermos.

Depois vi-o nas minhas conferencias, que parecia ouvir com gosto—o unico professor da Real Academia de Bellas-Artes de Lisboa, que me fez essa honra — seja dito de passagem. Foi no fim de uma d'ellas que me propoz a visita, a que me referi.

Estava diante do quadro. Poucas semanas tive, pois, para conhecer o homem e o artista, porque do encontro no Terreiro do Paço até áquelle *tête-à-tête* defronte do quadro, tinham corrido apenas quatro semanas. Não sei se o avalio bem, mas parece-me, em todo o caso, que não exagero, no que vou dizer. Já passaram os necrologios dos jornaes, e mesmo das revistas. Já passaram os discursos patheticos por sobre o monte de terra, e as seis pequenas taboas, de que falla o poeta allemão. Já seccaram as lagrimas sinceras e as outras — de crocodilo — com que alguns *amigos* de Lisboa o acompanharam á ultima morada, uns regando o discurso funebre, outros pegando ás borlas do caixão, lacrimosamente.

Digo pois o que sinto, serenamente, com a saudade que é natural ter diante da imagem de um verdadeiro artista, que foi, ao mesmo tempo, um homem de caracter.

....

O Marquez de Pombal lembrou-se de levantar a El-Rei D. José a estatua do Terreiro do Paço, que o leitor conhece, e que uns dizem ser uma obra prima da arte, emquanto outros se contentam com muito menos elogios. O Rei mandou, pôr em paga no pedestal,

[1] E' verdade que a critica estrangeira já havia fallado. Do fiasco da Exposição de Paris, (1867) na secção de Bellas-Artes, salvara-se *só* M. Lupi, com alguns retratos, e o *Tintoretto*. Citação do Relatorio official do Prof. Lübke em *Reforma do ensino de desenho* pag. 148 nota.

[2] Foi reproduzido em ponto grande por Laurent, Madrid, n.º 273 do Catalogo official da Exposição.

[3] Alludimos já a este assumpto no *Jornal do Commercio* de Lisboa, 1 de março de 1883, a proposito da morte do artista. Versavam as differenças sobre o futuro destino da Academia de Bellas-Artes, em face das novas escolas d'arte industrial, espalhadas por toda a Europa.

o medalhão de bronze, com o retrato do seu ministro; e D. Maria I mandou-o arrancar. Compensações.

O Municipio de Lisboa — (no seculo passado dizia-se: o *Senado*) — deu então, quando se inaugurou a Estatua, umas festas brilhantissimas, com enormes banquetes e bodos gratuitos a todas as classes. Em 1882 trocaram-se os papeis; a mocidade academica fez a festa, e a camara ajudou generosamente, decidindo inaugurar o quadro de Lupi, já encommendado. Compensações.

O Marquez está sentado, n'um pequeno gabinete em que se discute o plano de reedificação de Lisboa, diante do Duque de Lafões (aliás D. Pedro de Bragança), regedor das justiças, do Marquez de Alegrete, Cruz Sobral e Manoel da Maia. O ministro com a mão direita estendida toda sobre o projecto, interroga o Duque com o olhar. Acabou a exposição que lhe cumpria fazer diante do principe de sangue real; deu a demonstração completa, uma d'aquellas de que elle tinha o segredo. Fixou o ultimo pormenor da ideia n'aquelle momento mesmo; decidiu, e com um gesto caracteristico pede um voto que deseja e espera lhe será favoravel. Na figura do Duque está a resposta bastante clara; quasi de costas para o espectador, apresenta-se comtudo com perfeita segurança. E' mister convencel-o; este não acceita imposições. E' parente d'El-Rei, e distinguiu-se sobremodo como Regedor das Justiças, durante a recente catastrophe que arrasou a capital [4]. Elle e o Marquez são os unicos que estão sentados, e decidido o assumpto entre os dois, percebe-se que não haverá mais duvidas. O Marquez de Alegrete, Presidente do Senado ainda não se resolveu, ou, por outra, não tem ainda opinião formada; tenta seguir os dous; está reflectindo, mas hesita, e o ministro não repara n'isso; quando muito, pedirá a Manoel da Maia, o engenheiro-mór do reino e a Sobral para esclarecerem o Marquez, o primeiro sobre o plano, e o segundo sobre os orçamentos e as enormes quantias, que vão custar as novas obras. Para um Presidente do Senado da Camara o caso é sério, e se não fosse Cruz Sobral, o grande negociante, habil banqueiro, relacionado com o commercio mais opulento de Lisboa, o Presidente sossobrava na empreza.

O artista separou, porém, os tres personagens que deviam entender-se; o Presidente está á esquerda do ministro; o engenheiro-mór e Sobral á direita. Eu creio que esta separação é intencional. Ao lado de Pombal, que é a vontade decidida, a resolução firme, como contraste, a duvida, ou pelo menos o receio, em pé. Manoel da Maia e Sobral estão um pouco mais atraz, entretidos no exame das plantas e desenhos, de sorte que, sendo o quadro composto com cinco pessoas, a acção passa-se entre duas, principalmente, ficando os restantes no seu respectivo logar historico, como actores de segunda e terceira ordem.

A impressão do espectador é: que as cousas se passaram assim, effectivamente, e que aquellas figuras podem sahir ámanhã do caixilho, e repetir tudo o que fizeram, porque está n'ellas, vivo, o amor da patria; estão n'ellas retratados os pensamentos fecundos

[4] Vide *Memorias das principaes providencias* que se deram no terremoto de 1755, por Amador Patricio. Lisboa, 1758 fol. de XXX — 355 pag.

que as alimentaram; a energia, a força de acção, que com a força da sciencia fez prodigios para sempre memoraveis.

A pintura, a execução technica, está á altura da interpretação historica; o pincel é largo, generoso; o toque cheio de audacia em muitas partes, sobretudo no vulto do heroe. Os accessorios foram estudados com o mesmo escrupuloso cuidado, com que o artista se informou da vida publica e particular, dos habitos e costumes, mesmo os mais intimos, dos seus personagens. Admirou-nos a sua leitura; um conhecimento tão completo das condições do meio, em um artista portuguez! Eu podia sondal-o até certo ponto, porque não me custou pouco o estudo que tenho feito da vida contemporanea, a proposito de uma biographia de D. João de Bragança, irmão de D. Pedro, e segundo Duque de Lafões [5].

O quadro está pintado com um talento que não tem precedentes, porque a não ser no da *Partida de Vasco da Gama* não vejo onde nem como se podesse adivinhar semelhantes faculdades no meio da moderna pintura portugueza; de que meio academico podesse sahir uma inspiração tão levantada?

A Academia de Lisboa perdeu o seu principal ornamento. Aos que alli o martyrisaram em vida respondeu com esse quadro extraordinario, lembrando ao paiz que está alli uma instituição caduca, valhacouto da intriga, e theatro de raras façanhas, em que a incapacidade da direcção technica corre parelhas com a falta de dignidade e capacidade moral.

Lupi viveu alli, em perpetuo conflicto, nos ultimos annos. Foi o unico professor que em 1879 apresentou o projecto da reforma de ensino, que tinha sido pedido a todos, individualmente [6]. Foi tambem o unico ou quasi o unico que protestou contra os actos de prepotencia e despotismo, praticados na Academia de

[5] Publicada no *Plutarcho Portuguez*, vol. II. Podia acrescentar: e dos estudos para os trabalhos pedagogicos de Ribeiro Sanches e Duarte Ribeiro de Macedo.

[6] A imprensa da capital não soube ou não quiz tomar conta d'este facto singularissimo. Ella não soube ou não quiz pronunciar-se sobre o quadro do Centenario, quando não lhe faltam louvores para as medalhas de prata ou cobre que os pensionistas das nossas Academias obtem nas aulas de rudimentos da *École des Beaux-Arts*, depois de cinco a seis annos de estudo, nas Escolas de ensino artistico da mais elevada cathegoria, que o reino possue.

A unica homenagem condigna á memoria de Lupi foi a Exposição das suas obras por uma commissão de amigos e admiradores do fallecido, cujos nomes aqui ficam:

Alberto d'Oliveira
Alfredo Torquato Pinheiro
Antonio Carvalho da Silva Porto
Arthur Lobo d'Avila
José Augusto de Figueiredo
José Joaquim Cypriano Martins
José Luiz Monteiro
José Simões d'Almeida Junior
José Victor Branco Malhôa
Manoel Henrique Pinto.

V. o formoso *Catalogo das obras de Miguel Angelo Lupi* expostas na Escola de Bellas-Artes de Lisboa, junho a julho de 1883, Lisboa, 1883, com o retrato de M. Lupi.

Como o nosso intuito não foi fazer uma biographia, queira o leitor consultar para os detalhes o resumo que se encontra no citado catalogo, ou uma biographia mais extensa do snr. Pinheiro Chagas no *Occidente*, n.os 153-155 março a abril de 1883.

Lisboa de então até á sua morte; e foi decerto o unico que sentiu e deplorou o modo inqualificavel com que se tem tecido na capital as innumeras intrigas que ameaçam a existencia da Academia portuense de Bellas Artes.

Elle sabia manejar a penna, e tinha ainda uma convicção para defender, prestando-se muito mal a certos movimentos e attitudes byzantinas, que os pachás do Oriente ensinam aos seus eunuchos. Cada um nasce para certo papel, n'este mundo, com mais ou menos medula na espinha e — no cerebro.

Lupi nasceu para ser artista, e posto que ninguem o educasse para isso, o temperamento venceu, depois de uma lucta viril com a adversidade, sem perder aquelle conjuncto de qualidades, que se resumem em quatro letras o: *brio.*

Quando o nome d'aquelles que o maltrataram perfidamente, e que não valem, juntos, a tinta que elle apanhava com um dos seus mais pequenos pinceis, — estiver apagado, e talvez extincta essa Academia, que não sabe viver vida honrada — o quadro do Centenario do Marquez de Pombal viverá e brilhará só, isolado, como um protesto, clamando como o heroe que elle retratou e com o gesto imperioso, historico, apontando para o Tejo — fóra com elles!

Joaquim de Vasconcellos.

O Centro Artistico Portuense não toma a responsabilidade d'este artigo.

DESENHOS

PROCISSÃO NA ALDEIA — (Quadro de Vizella, desenho de Antonio José da Costa)

O quadro que hoje reproduzimos do malogrado pintor Vizella é um dos que a Academia Portuense de Bellas Artes possue d'aquelle artista e que adquiriu depois da sua morte prematura.

Antonio Alves Teixeira, mais conhecido pelo apellido *Vizella*, nascera em 3 de junho de 1836 na freguezia de S. Miguel das Caldas de Vizella, sendo filho de Domingos Alves Teixeira, artifice laborioso, e de Maria Pereira. As suas tendencias para as bellas artes manifestaram-se em tenra idade, tendo apenas sete annos quando esculpiu em louza uma pequena imagem. Apesar de tão felizes disposições, seus paes desejavam que elle fosse para o Brazil, e n'esse intento tinham-lhe conseguido passagem em um navio que sahia do Porto, quando se lhe deparou aqui um artista, que, advinhando-lhe a vocação, o levou comsigo para Lisboa. Passado tempo, porém, o pequeno artista viu-se obrigado a regressar a casa de seus paes e estes, convencendo-se a final de que a melhor carreira que elle podia seguir era a das bellas artes, obtiveram-lhe agasalho n'esta cidade para poder frequentar a Academia, onde se matriculou em 1854, sendo sempre o primeiro do seu curso, apesar da falta de recursos pecuniarios o obrigarem a prolongar as ferias indefinidamente, a fim de obter os meios de subsistencia por meio de trabalhos que fazia de mera curiosidade, como imagens em madeira, pintura das mesmas, douramentos, etc.

Não obstante, porém, as contrariedades com que luctava, o seu talento assignalava-se de dia para dia de um modo distincto e do grande futuro que o aguardava dão testimunho os quadros que a Academia possue, «A sahida do Viatico», «O Viatico ministrado a um enfermo», «A visita do abbade por occasião da Paschoa» e a «Procissão de S. Sebastião» executados todos no Porto e de simples reminiscencia.

N'esses trabalhos o artista tinha por fim principal ouvir os conselhos do seu abalisado professor o snr. João Correia, que surprehendido muitas vezes pelas manifestações brilhantissimas de uma tão elevada aptidão, não só o guiava com as suas luzes como o animava a cultivar aquelle genero de pintura para que Vizella mostrava tão felizes disposições.

Concluido o curso de pintura, o artista regressou á terra do seu berço onde casou, sendo assaltado, no meio de uma vida quasi de penuria, pela doença que o matou e que já se havia pronunciado ainda quando estudante.

Os seus antigos condiscipulos sabendo as privações com que luctava, agravadas pela dolorosa enfermidade que padecia, promoveram-lhe uma subsripção mensal, aconselhando-o ao mesmo tempo a que viesse ao Porto para consultar os medicos.

Chegado a esta cidade e animado pelas esperanças que lhe dera o facultativo, pintou no dia seguinte o quadro tambem existente na mesma Academia, representando o enterro de um pobre na aldeia.

Infelizmente os seus soffrimentos recrudesceram, a ponto de ser necessario a sua esposa andar com elle em um carrinho, quasi que mendigando, até que no dia 2 de agosto de 1863 a morte pôz termo aos seus dias e ás suas desventuras.

Succumbiu o malogrado artista a uma tysica galopante, achando-se sepultado na igreja de S. Miguel do Castello.

Como acima referimos, Vizella era um artista de grande futuro.

Nos quadros que deixou e que se podem considerar como estudos brilhantes de um talento promettedor, nota-se além da belleza de composição, sentimento e caracter. Nem antes, nem depois d'elle se tem pintado melhor entre nós n'aquelle genero, e alguns dos seus trabalhos, rivalisam, se não excedem em merecimento, os reputados quadros de costumes de Roquemont.

Manoel M. Rodrigues.

BARRANCO (Quebrantões)
Croquis de Soares dos Reis

Não precisa descripção este desenho. Uma folha do album de Soares dos Reis, em que o seu lapis reproduziu com a simplicidade de um ligeiro esboço, um pedaço da natureza, o encanto supremo dos artistas de grande alma, o eterno objectivo do estudo dos espiritos observadores.

Eis o que é esta pagina encantadora.

CAPITEIS DA CAPELLA ONDE ESTÁ SEPULTADO PEDRO ALVARES CABRAL
Desenhos de Torquato Pinheiro

A capella de que se tracta existe na igreja da Graça de Santarem, um dos specimens mais bellos da architectura ogival.

Os capiteis que reproduzimos patenteiam bem a pureza d'esse estylo, quer pela sua elegancia, quer pela sua ornamentação.

OLARIA POPULAR PORTUGUEZA

E' um pequeno mundo incognito aquelle em que vive o nosso oleiro da aldeia! Debruçado sobre a roda, que gira silenciosa, cria as formas mais bellas que a arte dos homens inventou. Tudo isso sahe de uma massa, côr de terra, informe, fria, humida, mas que tem para elle o acre perfume do torrão natal.

Perguntem-lhe pelo desenho? — Não sabe o que é.

Perguntem-lhe pelo modelo, e vel-o-hão sorrir.

Perguntem-lhe pelo mestre, e verão que nem elle, nem o pae, nem o avô o conheceram.

E tu agora, leitor, pergunta-lhe pelo preço, e ri, se tiveres coragem — ou então paga o tributo de entrada com uma furtiva lagrima, e sae, depressa, para não veres surgir de cada canto da choupana uma criança semi-núa, com cara de fome. Não pede esmola, não tenhas medo. São os mais pequenos da pobre familia, tres, quatro annos, porque aos cinco ou seis já carregam barro. O que elles querem é ver o *senhor*, o rico senhor, que pergunta pela humilde obra, que o pae faz todo o anno, dia a dia.

. . . .

Em 1882 corremos uma grande parte do paiz para juntar os elementos necessarios para a *Exposição de ceramica nacional*, que a *Sociedade de Instrucção do Porto* inaugurou em outubro. Tivemos occasião de conhecer, com bastante exactidão, o estado da olaria popular.

O oleiro dispõe ainda de um grande thesouro de fôrmas tradicionaes. Conhece ainda a theoria de uma ornamentação racional, e applica-a com criterio e pericia consumada. O barro é baratissimo em toda a parte, e existe espalhado por todo o paiz, mas o combustivel torna-se cada vez mais raro e caro. Os instrumentos e fornos são os mais primitivos; nenhum conhece o *pyrometro!* Além d'isso, as novas vias ferreas, as communicações rapidas e baratas facilitam a entrada dos productos das grandes cidades por toda a parte; a aldeia é assaltada por todos os lados e as suas industrias caseiras sentem-se feridas pela frente, pelas costas, pelos lados. A usura local, a peste que lavra mais ou menos no interior de todas as provincias do reino, acaba de destruir o artifice popular. Não ha alli dinheiro a menos de 20-30 p. c. e mais; o artifice mais remediado poderá obtel-o talvez a 12 p. c.

Não ha uma escola de desenho; nem o estado, nem o municipio, nem as juntas se importam com isso. Nas aldeias não ha associações para realisar, pela união, o que a iniciativa official não sabe ou não quer fazer.

A arte applicada á industria, o desenho e a modelação, fariam sahir d'esses barros obras primorosas, depois da sciencia dos chimicos ter estudado e ter ensinado aos oleiros a conhecer os materiaes. Mas falta tambem o laboratorio, e falta emfim o agente honrado, ou a intervenção paternal da camara mais proxima, que podia estabelecer ou vigiar, pelo menos, as relações do oleiro da aldeia com o commerciante das cidades, porque este especula tambem, sem piedade, com a miseria e com a ignorancia do operario, vendendo a obra por um preço excessivo que o prejudica; em geral, é sete vezes o preço original, da localidade!

Como o leitor vê, falta-lhe tudo, ao pobre oleiro popular. Uma exposição como a que a *Sociedade de Instrucção* realisou, devia attrahir a attenção geral do paiz; e com effeito conseguiu o. Resta saber se a maioria dos visitantes chegou a comprehender que se achava em face de um thesouro artistico de incalculavel valor; diante da expressão mais genuina do genio artistico nacional?

Valerá isso alguma cousa, aos olhos dos governantes, para atalhar o *deficit?*

. . . .

A phototypia inclusa, executada na celebre officina do snr. Emilio Biel (Porto), representa louças de varias localidades:

Setubal, S. Sebastião do Sobredo, Estremoz, Villa Viçosa, Coimbrões, Coimbra, etc. Os n.os 16, 24, 27 e 35 representam barro não cosido de Coimbrões; depois de cosido é preto: o resto é barro vermelho; as tres ultimas peças, pequeninas, são vidradas.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

CHRONICA

A direcção do Centro Artistico Portuense, como homenagem gloriosa á memoria do seu insigne consocio o architecto Thomaz Augusto Soller, promoveu em janeiro ultimo, no salão Gil Vicente do Palacio de Crystal, uma exposição dos seus principaes trabalhos, alliando ao mesmo tempo a essa manifestação de respeito, um intuito caritativo em favor de sua desolada familia.

O certamen foi uma prova evidente do talento do malogrado artista, porque n'elle conseguiu-se reunir o que de mais importante produziu o emminente architecto, na sua curta vida.

Como incentivo á concorrencia a essa exposição, diversos artistas offereceram obras valiosas para serem sorteadas pelos visitantes, outros mandaram-as para o seu producto se applicar em beneficio da esposa e filhos de Soller.

Apesar de tudo isso, o reultado pecuniario não compensou sequer o valor das obras de arte offerecidas para premio!

O publico tem d'estes caprichos. Nem o certamen, que era uma exhibição de bellas artes moveu a sua curiosidade, nem o fim beneficente a que tambem elle se destinava impulsionou os seus sentimentos humanitarios.

Dir-se-ia que a má estrella que perseguia a vida tão contrariada do laborioso trabalhador, o acompanha ainda no repouso do seu leito eterno!

Felizmente para a memoria de Soller, a glorificação dos seus meritos foi tão brilhante como digna, graças á boa vontade e á dedicação de quantos auxiliavam o Centro Artistico, na realisação dos seus pensamentos. Louvores e muitos, a todos elles.

Como ultimo testimunho de saudade, o mesmo Centro trata tambem de promover a erecção de um mausoleu que assignale a campa onde jazem as ossadas do insigne architecto.

O mausoleu será feito por subscripção aberta entre alguns amigos e admiradores do finado.

M. R.



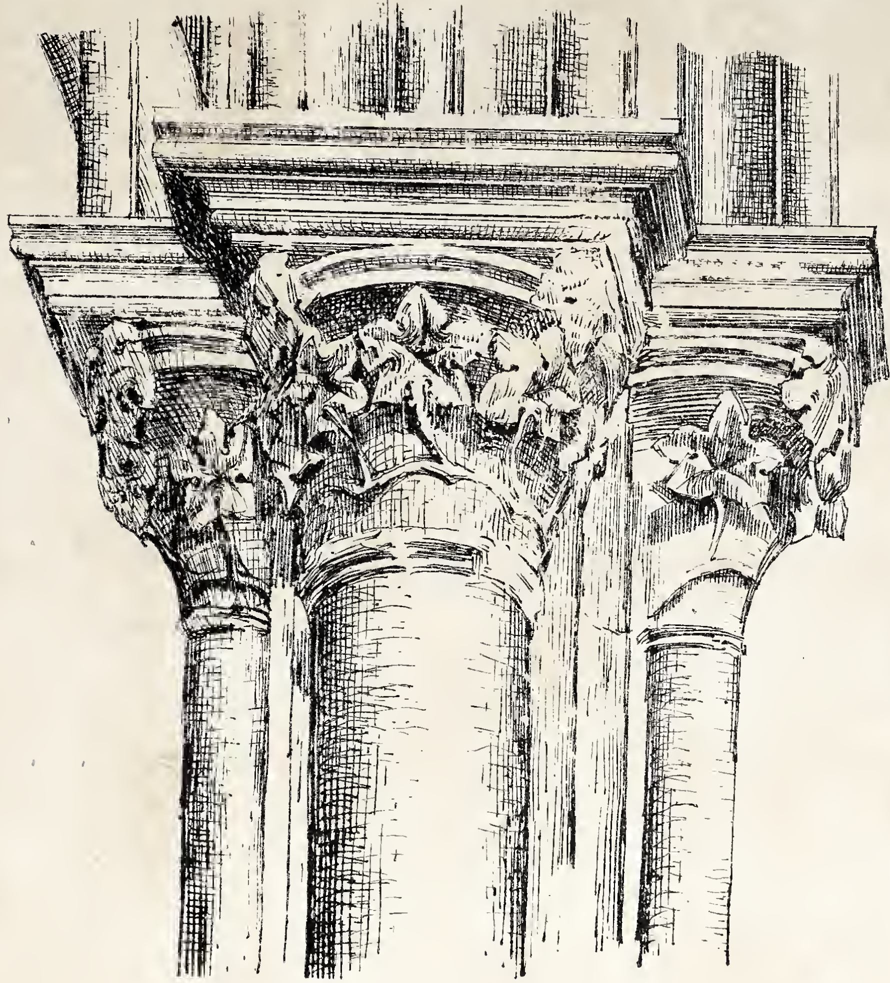
Miguel Angelo Lupi — Desenho de Torquato Pinheiro



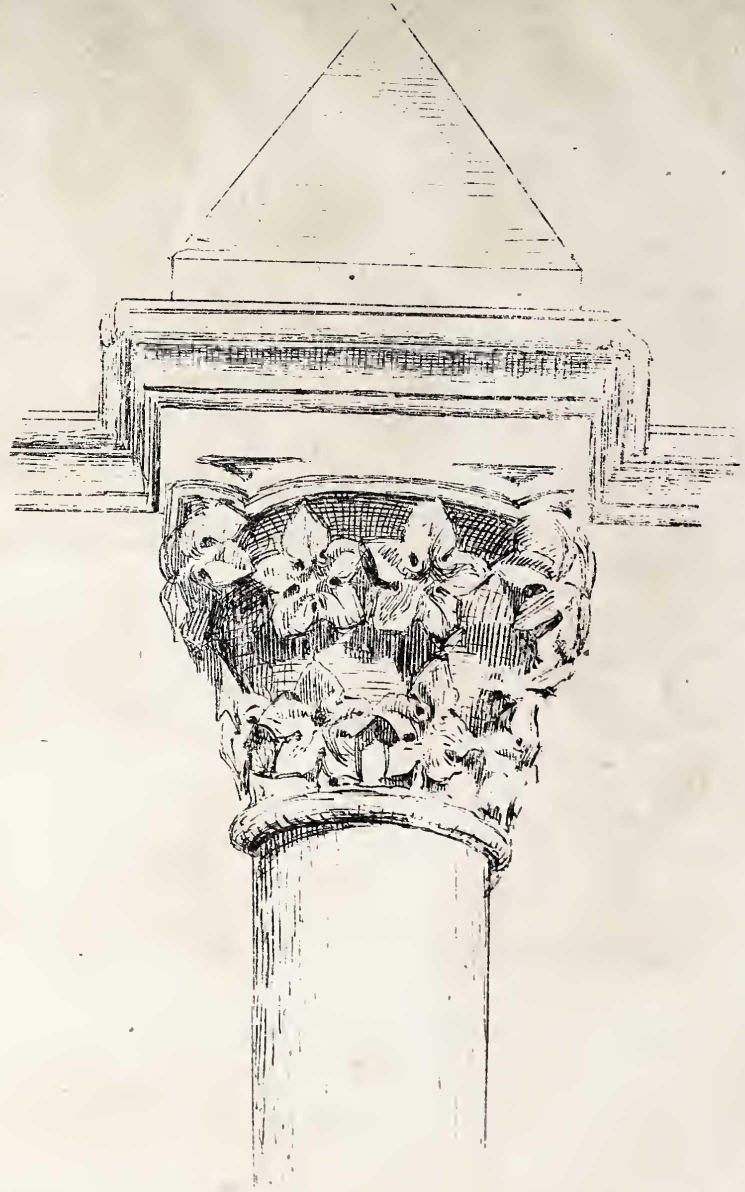
Procissão na Aldeia — Quadro de Vizella, desenho de Antonio José da Costa.



Barranco (Quebrantões) Croquis de Soares dos Reis



Lith: Portugueza, Laranjal . 116 - Porto ,



Capiteis da Capella onde está sepultado Pedro Alvares Cabral. — Desenhos de Torquato Pinheiro



